

FRITZ WEEGE

TRUSKISCHE MALEREI



MAX NIEMEYER · VERLAG · HALLE S.



Frauenkopf vor dunkler Wolke. Tomba dell' Orco (vordere Grabkammer).

FRITZ WEEGE

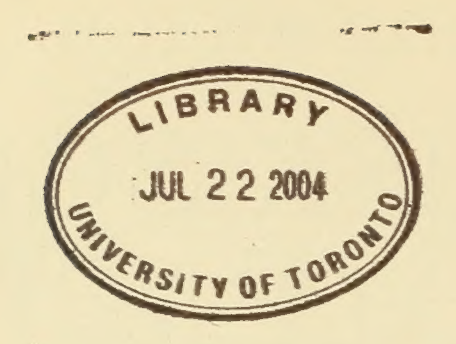
ETRUSKISCHE MALEREI

MIT 89 TEXTABBILDUNGEN UND 101 TAFELN





MAX NIEMEYER VERLAG, HALLE (SAALE)
1921



Die Vorbereitungen dieses Buches erfolgten mit Unterstützung des
Eduard Gerhard-Stipendiums der Akademie der Wissenschaften zu Berlin.

MEINER LIEBEN FRAU
DER TREUEN HELFERIN

Vorwort.

Der Plan zu einem Buche über etruskische Malerei entstand bei mir, als ich die Gräber Südetruriens an Vorfrühlingstagen des Jahres 1907 mit Freunden von Rom aus zum ersten Male besuchte. Wer das gewaltige Gräberfeld bei Corneto, in dem die Hauptstadt der Etrusker, Tarquinii Jahrhunderte hindurch ihre Toten bestattete, je durchwandert hat, wird häufig den Wunsch empfunden haben, die Bilder noch einmal in Ruhe zu betrachten, die an den Wänden der Grabkammern an seinen Augen oft nur zu flüchtig vorübergezogen sind. Viele werden freilich nie dazu kommen, Etrurien zu besuchen und die Malereien der Gräber am Orte selbst zu bewundern. Ihnen will mein Buch nach Möglichkeit die eigene Anschauung ersetzen, indem es im Bilde vorführt, was heute noch erhalten und der Betrachtung wert ist. Einen Vorteil wenigstens hat der Leser dieses Buches vor dem Reisenden, der Corneto und die übrigen Etruskerstätten aufsucht: der reine Genuß der Malereien ist den an solche Expeditionen weniger Gewöhnten oft stark beeinträchtigt durch beschwerliches Herumstolpern auf frischgepflügten Feldern, anstrengende Klettereien in die Gräber auf antiken Treppenstufen, die noch wenig von den Cordonaten Bramantes oder Michelangelos ahnen lassen, wobei es auch wohl passieren kann, daß beim Öffnen der schweren Eisentüren der Gräber eine Schlange dem entsetzten Besucher aus dem dumpfigen Gefängnis entgegenstürzt. Hat man sich dann in dem finsteren Grabgemach ein wenig zurechtgefunden, so ist man oft durch unzulängliche Beleuchtung behindert, die keinen Gesamtüberblick der Wände gewährt, vor allem aber sind es die Feuchtigkeit und der die Wände immer dicker überziehende Schimmel, die heute vieles den Blicken verhüllen, was vor einem Menschenalter noch gut zu erkennen war. Nach älteren guten Photographien den vollkommeneren Erhaltungszustand der Wände wiederzugeben setzte ich mir zum Ziele und sammelte im Laufe der Jahre allmählich eine große Anzahl von Aufnahmen etruskischer Malereien, die von früheren Kopisten und mir befreundeten Besuchern der Gräber hergestellt waren und mir freundlichst zur Verfügung gestellt wurden, als gute Ergänzung der neuerdings von Brogi und Alinari angefertigten. Namentlich überließ mir mein Freund G. Karo in Halle, dem ich dafür herzlichen Dank schuldig bin, eine Reihe sehr schöner Photographien, die größtenteils in den neunziger Jahren gemacht wurden und nur in sehr wenigen Abzügen vorhanden zu sein scheinen. Da die Platten längst zugrunde gegangen sind, wie Moscioni in Rom mir sagte, der Kopien davon selbst nicht besitzt, ist das auf den Tafeln abgebildete Material großenteils einzigartig.

Als ein besonderes Glück durfte ich es betrachten, nachdem meine Vorstudien soweit abgeschlossen waren, Herrn H. Niemeyer in Halle als Verleger dieses Buches zu finden, der seit seinem römischen Aufenthalt mit den Malereien der Etrusker durch Besuch ihrer Grabstätten vertraut und von der Eigenart und Schönheit dieser Kunst begeistert, das auf hundert Tafeln berechnete Werk herauszugeben unternahm. Die Vorbereitungen waren gerade im Gange, die ersten Probetafeln hergestellt, als der Krieg ausbrach und den Verleger zu den Fahnen rief. Die dadurch um

fünf Jahre verzögerte Herausgabe dieses Buches, dessen Abbildungen und Vorarbeiten 1916 durch einen großen Brand in meiner Wohnung infolge Blitzschlages beinahe vernichtet und nur durch die Geistesgegenwart meiner Frau vor sicherem Untergang gerettet wurden, konnte erst im vorigen Jahre wieder aufgenommen und trotz großer Schwierigkeiten zu Ende geführt werden.

Zweimal ist im Laufe der letzten 150 Jahre der Versuch gemacht worden, die Grabmalereien von Corneto zusammenfassend zu behandeln, beide Male blieb das Werk unvollendet liegen, und die Bearbeiter, im achtzehnten Jahrhundert der Engländer Byres und im neunzehnten der baltische Baron O. Magnus v. Stackelberg starben über dem zu groß angelegten Unternehmen, das ihre und ihrer Verleger Kräfte überstieg. Cotta wie Reimer, mit denen Stackelberg lange verhandelte, wovon seine Klagen in Briefen an Freunde durch Jahre wiederhallen, gaben schließlich, zum Teil auch infolge Verzögerung des Textes, den Plan auf. Daß trotz der großen Schwierigkeiten der jetzigen Zeitverhältnisse die Herausgabe dieses Buches und damit die Einlösung einer alten Schuld der deutschen Wissenschaft möglich war, gereicht dem Niemeyerschen Verlag zu großer Ehre. Während der Arbeit stellte sich allerdings die Notwendigkeit heraus den Stoff zu teilen, der zu groß war, um bei dem zur Verfügung stehenden Papiervorrat jetzt vollständig veröffentlicht zu werden, auch war die Schwierigkeit, an Ort und Stelle vieles einer letzten Nachprüfung zu unterziehen, einer bis ins Einzelnste abschließenden Publikation hinderlich. Andererseits sollte doch nach des Verlegers sehr berechtigtem Wunsche etwas in sich Abgerundetes und Lebensfähiges gegeben werden. So blieb nur der Ausweg, zunächst die Grabmalereien von Corneto, bei weitem die wichtigste und zahlreichste Gruppe, für die mein Material auch am vollständigsten war, herauszugreifen. Es ist von mir beabsichtigt, in ähnlicher Weise auch die Gemäldegräber anderer etruskischer Kunststätten, wie z. B. Vejis, Chiusis, Orvietos zu behandeln, wofür von mir an Ort und Stelle noch besondere Studien gemacht werden müssen.

Das vorliegende Buch wendet sich an einen weiteren Leserkreis, an Kunst- und Altertumsfreunde, an Künstler und auch an solche, die sich mit Rythmik und Kostümkunst beschäftigen. Doch hofft der Verfasser, auch seinen archäologischen Fachgenossen ein brauchbares Hilfsmittel zu weiteren Forschungen über die etruskische Kunst zu bieten. Manches konnte durch Beschränkung des Raumes hier nur angedeutet und mußte namentlich im letzten Abschnitt kurz als Resultat gegeben werden. Erst nach Vorlegung des gesamten Materiales etruskischer Malerei wird es möglich sein, eingehend zu untersuchen, in welchem Verhältnis die etruskischen Wandgemälde zur griechischen Vasenmalerei stehen und den Zusammenhang der etruskischen Wandmalerei mit den Darstellungen und dem Stile etruskischer Vasen und den sogenannten Grabcippen mit ihren feinen Flachreliefs ausführlich zu behandeln. Dazu gehört ein reiches Vergleichs- und Abbildungsmaterial von Gegenständen aus Museen, das ich großenteils schon gesammelt habe, mit dem aber das vorliegende Buch unmöglich beschwert werden konnte. Auf die farbige Wiedergabe einiger Proben etruskischer Malereien, wozu der Verlag diesmal schon bereit war, glaubte ich vorläufig verzichten zu müssen, bis sich einwandfreie Vorlagen beschaffen lassen. Mein Grundsatz für die Abbildungen war, auf den Lichtdrucktafeln ohne jede Änderung die nach den Originalen hergestellten Photographien wiederzugeben. Durch das Weglassen besonders störender Flecken des Hintergrundes wurde die Wirkung bedeutend klarer. Warum, von ein paar unbedeutenden Proben abgesehen, seither niemals der Versuch gemacht wurde, die Photographie für eine Veröffentlichung der etruskischen Malerei zu benutzen, ist schwer zu verstehen. Daher ist bis jetzt noch nicht ein einziges der Cornetaner Gräber stilgetreu veröffentlicht worden, ein Versäumnis, dem mein Buch abhelfen möchte, ehe es zu spät ist, denn die Malereien gehen einem unaufhaltsamen Untergange rasch entgegen, so daß in kurzer Zeit nur noch ein schwacher Schimmer von ihnen zu sehen sein wird.

Die Zeichnungen nach den Photographien wurden durch die geschickte Hand der als tüchtige Kopistin bewährten Schwester des Verlegers, Fräulein E. Niemeyer hergestellt, stets unter sorgfältigster Prüfung verschiedener Vorlagen und älterer Kopien. Sie hat auch den Entwurf des Bucheinbandes mit dem Reiter aus der *Tomba del Barone* auf Goldgrund gemacht. Die Lichtdrucke hat Herr Plettner in Halle mit außerordentlicher Sorgfalt hergestellt, bei dem Zustande vieler durch die Zeit verblaßten Photographien und in dieser trostlosen Zeit der Ersatzmittel, Streiks, Gassperren und Kohlennot eine doppelt anerkennenswerte Leistung! Die Textbilder hat die hiesige graphische Kunstanstalt von A. Müller mit größter Genauigkeit, den Druck die Firma Karras, Kröber & Nietschmann in Halle besorgt. Alle Tafeln und Zeichnungen sind unter meiner persönlichen Anleitung entstanden, wobei mich meine Frau mit ihrem sicheren künstlerischen Rat und Geschmack treulich unterstützt hat, namentlich auch bei der sehr schwierigen Auswahl des Besten und Geeignetsten unter der Fülle der Vorlagen. Ihr soll deshalb dieses Buch gewidmet werden in Erinnerung an glückliche Tage gemeinsamen Schauens und Genießens im sonnigen Süden und lange, sorgenvolle Kriegsjahre. Für freundliche Überlassung der Photographien aus G. Körtes Nachlaß bin ich Herrn Professor Thiersch in Göttingen zu großem Danke verpflichtet, für die Erlaubnis zur Benutzung des Stackelbergschen Nachlasses an Zeichnungen und Notizen in Straßburg danke ich Professor A. Frickenhaus, für mancherlei Förderung den Vorstehern des deutschen archäologischen Institutes, der Berliner und Leipziger archäologischen und kunsthistorischen Seminare, des Goethe-Schillerarchivs in Weimar, des Stadtarchivs in Hannover, Frau Baurat Töbelmann und Herrn Dr. L. Möller-Wolde in Berlin. Die Akademie der Wissenschaften zu Berlin hat mir im vorigen Jahre das Eduard Gerhard-Stipendium zur Bearbeitung der etruskischen Malereien verliehen, wofür ich ihr meinen besonderen Dank an dieser Stelle aussprechen möchte.

Halle a. d. Saale, Oktober 1920.

Inhalt.



Abb. 1. Tänzer aus *Tomba del Triclinio.*

I. Abschnitt.

Eigenart der etruskischen Malerei und Kunst.

Passan vostri trionfi e vostre pompe,	Vergänglich sind Triumphe, ist Gepränge,
Passan le signorie, passano i regni,	Vergänglich Macht, vergänglich sind die Throne,
Ogni cosa mortal tempo interrompe!	Und nichts besteht, das nicht die Zeit verschlänge.

An diese ernsten Worte in Petrarcas „Triumph der Zeit" wird unwillkürlich gemahnt, wer die gemalten Gräber der alten Etruskerstadt Tarquinii bei Corneto durchwandert, wo ein letzter Abglanz der Herrlichkeit eines hochbegabten Volkes, das einst zur Herrschaft über ganz Italien berufen schien, unaufhaltsamer Zerstörung entgegengeht. Antikem Leben und antiker Kunst fühlt man sich in diesen Grüften unmittelbar nahegerückt, wo die buntesten Bilder an unseren Augen vorüberziehen, bald frohe Spiele, heitere Tänze und Gelage von orientalischer Üppigkeit, bald düstere Szenen voller Schrecken der Unterwelt, wie sie die Feder Dantes oder der Pinsel eines Orcagna und Giotto eindringlicher nicht zu malen vermochten. Bilder größter Lieblichkeit wechseln ab mit spukhaften Ausgeburten einer schwülen Phantasie, anmutige rhythmische Tänze von Jünglingen und Mädchen, deren Köpfe sich gegeneinander neigen wie Blumenkelche, über die ein sanfter Wind streicht, und die an feinem Reiz des Linienspieles fast an Botticellis Schleiergestalten erinnern, mit wahren Tanzorgien von asiatischer Leidenschaft und Raserei, als hätte ein dionysischer Taumel die Tanzenden ergriffen. Wie unbändig muß die Lebenslust und Daseinsbejahung dieses Volkes gewesen sein, das noch die letzte Ruhestätte seiner Toten mit Bildern von bachantischer Fröhlichkeit ausmalte, die man eher in Bankettsälen als in Leichenkammern erwarten würde. Welche Genießer und geborenen Lebenskünstler waren diese Etrusker, daß sie selbst die Behausungen ihrer Toten zum Spiegel heitersten Lebens wandelten! Besonders stark verspürt man diesen Eindruck, wenn man etwa an einem trüben, regenschweren Tage aus dem melancholischen und öden Gräberfelde hinabsteigt in die unterirdischen Grüfte und dem Auge von den Wänden die sprühendste Lebensfreude in buntesten Farben entgegenleuchtet.

Suchen wir uns nach diesen allgemeinen Empfindungen, die sich beim ersten Anblick der farbenfrohen Malereien von selbst aufdrängen, darüber klar zu werden, worauf ihre Eigenart und ihr hoher künstlerischer Wert beruhen, so ist es in erster Linie die sichere Zeichnung und eine erstaunliche Linienführung. Fast ohne mit der Hand abzusetzen sind die Konturen hingeschrieben, man fühlt förmlich den genial-sicheren Pinselstrich des Meisters. So oft ich mit heutigen Künstlern die

Malereien betrachtete, konnte ich beobachten, wie sie voller Begeisterung über die Schönheit und den Schwung der Zeichnung waren, hörte ich sie ihr Erstaunen darüber ausdrücken, wieviel Gemeinsames die etruskischen Gemälde mit dem modernen Kunstbestreben zeigen: höchste Vereinfachung der Linienführung und bei aller Stilisierung nichts von Manieriertheit. Mit ihren Anklängen an Ostasiatisches wie an Archaisch-Griechisches erschienen sie manchen geradezu wie eine Offenbarung. Ich möchte hier Worte Möller van den Brucks anführen, der über etruskische Kunst folgendermaßen urteilt: „Das Erstaunlichste an aller etruskischen Kunst ist vielleicht ihre Zeichnung, die ungeheure Sicherheit, mit der sie eine Gestalt durch die einfache Linie festzuhalten verstanden. Und doch wird man, trotz dieser bewußt zeichnerischen Grundlage ihrer Kunst, niemals sehen, daß die Etrusker eine Gestalt um des in ihr wohnenden muskulativen Prinzipes als eines geometrischen Maßes willen aufbauten. Im Gegenteil, ihre Gestalten sind ganz linearisch, indem sie impressionistisch bleiben. Sie sind nicht aus dem inneren Gesetz, sondern aus dem Umriß heraus entwickelt, also im Wesen stilisiert, aber es ist eine Stilisierung, die wie die Stillinie der den Etruskern ganz sicher rasseverwandten Chinesen auf Reizen beruht, die nicht erst die Kunst erschafft, sondern die das Leben dem Künstler bereits bietet ... Daher war die Kunst der Etrusker zwar primitiv, aber nicht mehr naiv, und es wird erklärlich, daß wir ihre Künstler bereits in dem Besitz aller Tricks einer höchst vorgeschrittenen Entwicklung finden. Wir sehen, daß sie schon das Verfahren kennen, mit dem Rodin in seinen Tuschzeichnungen durch eine über den Umriß hinaustretende Tönung oder auch durch einen über die Tönung hinaustretenden Umriß gleichsam begleitende Schatten um seine Figuren legt, um dadurch die Bewegung derselben zu steigern." Man vergleiche etwa dazu Tafel 81—83. „Das Graziöse, das auch die Etrusker hatten und das auch gerade sie so liebten, in allen seinen delikaten und oft beinahe hektischen Formen, bis hin zu den obszönsten, mit denen sie sich nicht scheuten, selbst noch ihre Grabkammern zu schmücken, war das abgewandelte Griechentum dieses Volkes, das einen Totenkult, wie ihn sonst nur die Ägypter gekannt, zu einer fast dionysischen Diesseitskultur erhob und in seinen hohen, von weiten Grabanlagen unterhöhlten Bergstädten über Grüften dem Jenseits in täglichen Gelagen entgegentaumelte. Das Massige dagegen war bei ihnen das Asiatische, war das Monumentale, war das, was die Etrusker auch im neuen Lande wieder mit der Erde verband, war der Stil ihrer Urheimat, der alle bloßen Stilisierungen, zu denen ihre Phantasie so gern in flatternder Freiheit ausschweifte, nach wie vor in mastodontischen Gebilden zusammenhielt, die aus dem Bauche eines finsteren Urgottes zu kommen schienen, der auch in Italien noch wie ein drohendes Gewissen neben dem Volke herging ..."[1])

Was hier von der etruskischen Kunst überhaupt gesagt ist, trifft im besonderen Maße für die Malereien dieses interessanten und in vieler Hinsicht noch so rätselhaften Volkes zu, die wir in Corneto wie nirgends sonst in einer jahrhundertelangen Entwickelungsreihe überblicken können. Ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst wird aber noch dadurch besonders erhöht, daß wir die Fortschritte der bis auf den letzten Rest verloren gegangenen Kunst der großen griechischen Wandmaler, deren bedeutendster, der Ionier Polygnot hier nur genannt zu werden braucht, vom sechsten vorchristlichen Jahrhundert bis zur hellenistischen und römischen Zeit wie in einem Spiegel in den etruskischen Gräbern wiedererkennen, deren Malereien damit eine empfindliche Lücke unseres Wissens von griechischer Malkunst ausfüllen helfen. Bemalte griechische Gräber kennen wir nur in sehr bescheidener Anzahl. Es scheint, daß die Griechen diese Gewohnheit nicht gehabt haben, der wir dagegen sowohl bei den Oskern Campaniens und Lukaniens als später bei den Römern begegnen. Wahrscheinlich haben diese italischen Völker die Sitte von den Etruskern übernommen, die sich in den Gräbern und Columbarien der Römer und der christlichen Katakombenmalerei fortsetzte.[2]) Über Griechenland hinaus müssen wir schon auf die Kunst der Ägypter zurückgreifen, die mit prachtvollen Wandmalereien ähnlich wie die Etrusker die Gräber ihrer Toten auszuschmücken liebten. Freilich muß man sich dabei immer vor

Augen halten, daß hier wie dort nur die Reichen in dieser Weise ihre Verstorbenen ehrten. Unter Hunderttausenden aufgedeckter etruskischer Gräber haben wir von etwa siebzig gemalten Kenntnis, deren Mehrzahl im südlichen Teile Etruriens gefunden wurde, besonders bei den heutigen Orten Corneto, Cerveteri, Vulci, Orvieto und Chiusi. Bei weitem die erste Stelle nehmen darunter an Zahl und Bedeutung die Cornetaner Gräber ein. In dem alten Tarquinii, das als Hauptstadt der Etrusker galt, bei dem heutigen Corneto, blühte vom sechsten bis zum zweiten vorchristlichen Jahrhundert eine Malerschule mit festen Traditionen, die früheste auf toskanischem Boden, als deren beredte Zeugen im Laufe der Jahrhunderte etwa fünfzig Gemäldegräber ans Licht gekommen sind, davon dreißig heute noch sichtbar und unter staatlichen Schutz gestellt, während die übrigen leider wieder zugeschüttet wurden oder längst zugrunde gingen.

Wenn die vornehmen Tarquinier die Behausungen ihrer Toten mit so reichen Malereien schmückten, wie mag da, fragt man sich unwillkürlich, erst das Innere ihrer Paläste ausgesehen haben, die ein Raub der Zeit geworden sind! Daß auch die Häuser ihrer Gottheiten, die Tempel, auf den Wänden prächtige Gemälde trugen, bezeugt ausdrücklich der römische Schriftsteller Plinius, zu dessen Zeit, um die Mitte des ersten Jahrhunderts nach Christus, in den Tempeln in Caere, Lanuvium und Ardea Malereien mythologischen Inhaltes zu sehen waren, die für älter als das Gründungsjahr Roms galten.[3]) Auch der etruskische Junotempel in Falerii war mit Malereien auf tönernen Wandplatten geschmückt, von denen ein paar kümmerliche Reste erhalten geblieben sind.[4]) Ein Volk, dem es ein solches Bedürfnis war, die Wohnungen seiner Götter, seiner Toten und die eigenen Häuser mit Werken der Malerei auszuschmücken, muß von einem tiefinneren Drang nach künstlerischer Entfaltung beseelt gewesen sein.

Es würde weit über den Rahmen dieses Buches, das die etruskische Malerei behandeln will, hinausgehen, wenn wir die Leistungen der künstlerisch so außerordentlich empfänglichen Etrusker auf dem Gebiete der Kunst überhaupt eingehend betrachten wollten. Nur ein paar Bemerkungen allgemeiner Natur über die Eigenart der etruskischen Kunstleistungen mögen hier zur Einführung dienen. Von etruskischer Kunst sprechen heißt einen Kampf führen gegen ein bis vor kurzem fast durchweg unter den Gelehrten herrschendes Vorurteil. Zum Teil mag dieses wenigstens bei Kritikern, denen die eigene Anschauung fehlt, durch die Zerrbilder etruskischer Werke in altmodischen, kunstgeschichtlichen Kompendien entstanden sein. Auch scheint bis heutigen Tages das absprechende und gehässige Urteil der Römer über ihre Feinde, denen sie doch so außerordentlich vieles ihrer Kultur verdankten, noch immer nachzuwirken. Wer freilich die spätesten Erzeugnisse etruskischer Kunst aus der letzten Zeit der römischen Republik zum Maßstab ihres künstlerischen Könnens nehmen wollte, dessen Urteil müßte wohl nicht gerade günstig ausfallen. Vom ersten vorchristlichen Jahrhundert ab ist ein wirkliches etruskisches Kunstwerk schwerlich mehr nachweisbar. Seit ihrer Unterwerfung unter die Römer um 300 vor Chr. hat sich zwar ihr Wohlstand noch gehoben, ihre Zivilisation und ihre Kunst jedoch, deren Höhepunkt im sechsten und fünften Jahrhundert vor Chr. liegt, reißend abgenommen, so daß die politisch ohnmächtig gewordenen Etrusker, früher von den vor ihrer Macht zitternden Griechen als Seeräuber beschimpft, in der Zeit, wo die griechischen und römischen literarischen Quellen über sie am reichsten fließen, nur noch verächtlich als üppige Wollüstlinge bezeichnet werden, als feiste Schlemmer, denen man alles Niedrige und Schlechte andichtete. Das abfällige Urteil über sie entstand also in der Zeit ihres politischen und kulturellen Niederganges. „Ein starkes Adels- und Priestertum, blühendes Gewerbe, Gutswirtschaft ohne freien Bauernstand, eine spitzfindige Theologie, der das ganze Universum sich in einer Rindsleber abspiegelt, maßloser Luxus ohne Geschmack, Gladiatorenkämpfe, Zechgelage“, das sind nach Nissen[5]) die Züge, die den römischen und griechischen Zeitgenossen des zuletzt stark heruntergekommenen etruskischen Volkes auffielen. Aber man tut den Etruskern großes Unrecht und Polybios warnt ausdrücklich

davor, den Maßstab des zweiten Jahrhunderts an ihre große Vergangenheit anzulegen. Ob die zeitgenössischen römischen und griechischen Urteile überhaupt unbedingt zutreffen, oder nicht vielmehr Übertreibung und Gehässigkeit dabei mitsprechen, möchte ich dahingestellt sein lassen. Es ist von jeher das Schicksal mächtiger Nationen gewesen, daß sie im Glücke gehaßt und gefürchtet wurden, nach ihrer Überwindung in Kämpfen auf Leben und Tod aber der rachsüchtigen Beschimpfung anheimfielen. Ist, was wir heute schaudernd erleben, wesentlich davon verschieden? Wir dürfen bei den *obesi Etrusci* („verfressene Etrusker“), wie die Römer sie nannten, doch immerhin nicht vergessen, daß etruskisches Blut und wahrlich kein schlechtes in den Adern auch eines Maecenas rollte, des vorbildlichen Gönners der Künste, den Horaz und Properz als Sproß etruskischer Könige besingen, und daß der große römische Dichter Propertius selbst einem Etruskergeschlecht entstammte.[6]) Im allgemeinen mag zutreffen, wenn gesagt wurde, daß die aufgedunsenen Gestalten der späteren Bildwerke jener Zeit, als man den Namen der Etrusker in Hellas nur mit Schrecken in den Mund nahm, ebenso fern stehen, wie die Römer unter Nero und Commodus den alten Hannibalskämpfern.[7]) Wie für die etruskische Kultur überhaupt, so müssen wir auch für eine richtige Beurteilung der etruskischen Kunst auf ihre große Vergangenheit zurückgreifen, nicht auf die Zeit ihres Verfalles. Vor allem müssen wir uns vor dem einseitigen Standpunkt hüten, vor dem mit Recht Georg Karo kürzlich wieder gewarnt hat,[8]) alles Minderwertige für etruskisch und nur was wirklich gut ist für griechisch zu halten. Man hat gesagt, es fehle den etruskischen Künstlern die Seele, die warme, innige Empfindung. So genau sie die griechischen Vorbilder kopierten, ihre Gestalten blieben plump und kalt, auch als sie die tastenden Versuche der archaischen Epoche längst hinter sich hätten, ein unschöner Realismus gewinne früh die Herrschaft. Ich denke, dieses Urteil wird nach der stilgerechten Wiedergabe der etruskischen Malereien, die in diesem Buche zum ersten Male versucht wird und nach den neuesten Funden von Veji gründlich revidiert werden müssen. Unfähigkeit zu eigenen künstlerischen Leistungen ist ein Vorwurf, den man mit völligem Unrecht den Etruskern gemacht hat.



Abb. 2. Etruskischer Tonsarkophag in Rom.

Es gibt Gebiete der Kunst, in denen sie ganz selbständig und von nachhaltigem Einfluß auf spätere Kunstepochen waren und sogar die Griechen übertrafen, geschweige denn die Italiker. Sehr richtig sagt Furtwängler,[9]) daß sie sich vor diesen aufs vorteilhafteste unterscheiden „durch ein tiefinneres Bedürfnis, einen ständigen Durst nach Kunst und Bildnerei, eine Lust und Freude an Bildern, mit denen sie in diesem Leben wie in dem nach dem Tode umgeben sein wollten", daß sie „das erste Aufleuchten der sich befreienden, über dem Nebel archaischen Formenbannes aufstrahlenden griechischen Kunstsonne mit enthusiastischer Empfänglichkeit begrüßten, zu einer Zeit, wo all die andern Barbaren im Umkreise der Griechen, all die trefflichen Indogermanen, insbesondere die Italiker, noch gänzlich stumpf und unempfindlich waren gegenüber dem Reize freier griechischer Schönheit".

Der in der Tat hervorragenden Aufnahmefähigkeit des etruskischen Geistes für griechisches Wesen werden diese Worte durchaus gerecht, das Wesen der etruskischen Kunst aber erschöpfen sie keineswegs. Nicht ein schwaches Abbild oder gar Zerrbild der griechischen ist die etruskische Kunst, sondern reich an eigenem Leben. Gerade das für sie Charakteristische, nach Asien Weisende interessiert uns moderne Menschen an ihr ganz besonders, vorausgesetzt, daß es sich nicht etwa um handwerksmäßige Dutzendware handelt, die jedes Volk auch produziert, nach der man die etruskische Kunst aber unbilligerweise seither fast allein beurteilt hat. Die kühne Linie, das betont Architektonische im Aufbau etruskischer Körperformen ist etwas ungemein Charakteristisches. Man sehe daraufhin von unseren Malereien z. B. die Tafeln 45 oder 82 an, oder die linke Tänzerin auf Taf. 32 und ihren Kopf Taf. 40 mit den in scharfem Winkel sich schneidenden Vertikal- und Horizontallinien, die an indische Tempeltänze[10]) erinnernden Armbewegungen der Tanzenden auf Taf. 31 und 32 oder den flach hingelagerten Mann Taf. 10, bei dem durch den Kontrast mit dem winzigen Knabenkörper in genialer Weise der Eindruck eines Riesenmaßes des Leibes erzielt ist. Etwa gleichzeitig, ein archaisches Werk vom Ende des sechsten Jahrhunderts, ist das gelagerte Paar aus Terrakotta von einem etruskischen Sarkophag im Museum Papa Giulio in Rom (Abb. 2). Unter ein streng architektonisches Prinzip



Abb. 3. Steinerne Deckelfigur eines Etruskers in Corneto.

sind die Körperformen gezwungen, Horizontale und Vertikale schneiden sich überall in scharfem Winkel. Damit vergleiche man die steinerne Deckelfigur eines um etwa dreihundert Jahre jüngeren etruskischen Sarkophages (Abb. 3). Wie der Schlußstein eines Gebäudes ist der Kopf in den Körper gefügt, dessen oberer Kontur eine einzige große Horizontale bildet, die durch den langausgestreckten Arm noch besonders betont ist.[11]) Dieser architektonische Zug ist ein ganz besonderes Merkmal etruskischer Kunst und findet sich sowohl bei ihren Spätwerken, als bei so frühen Stücken wie dem erwähnten Tonsarkophag, der wegen seiner hervorragenden archaischen Schönheit natürlich griechisch sein mußte. Er ist in einem etruskischen Grabe in Cervetri gefunden und in Stil wie Technik durchaus etruskisch. Ihm reiht sich als archaisch-etruskisches Werk in demselben Museum jetzt der neugefundene Apollo von Veji an, auf den wir gleich zurückkommen.

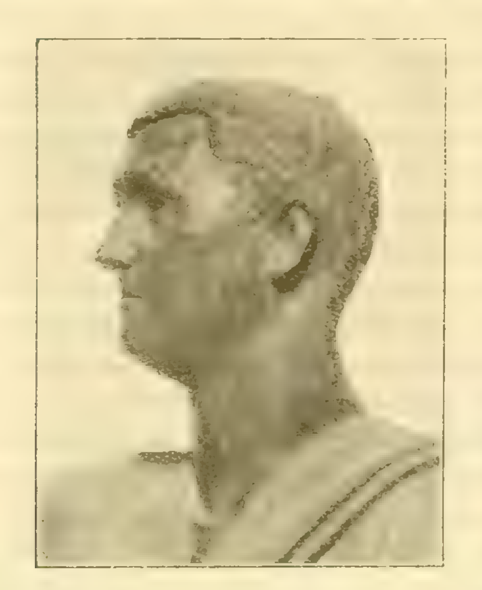


Abb. 5. Kopf der Statue.

Von den hauptsächlichen selbständigen Leistungen etruskischer Künstler soll im folgenden die Rede sein, in denen sie, unabhängig von den Griechen, früh ihre eigenen Wege gingen und Werke schufen, die noch auf die Kunst später Tage Einfluß übten.

Zu dem Eindrucksvollsten in der etruskischen Kunst gehört das Bildnis. In der realistischen Wiedergabe des menschlichen Porträts tritt das dem Volke ureigene, tief in seiner Sinnesart wurzelnde Streben nach Individualismus am deutlichsten zutage und ließ die etruskischen Künstler eigene Wege gehen und Formen finden, die noch spät nachwirken sollten. Die Etrusker stehen darin in einem merkwürdigen Gegensatz zu den Griechen, deren Künstlern die Darstellung des Körpers und das Studium seiner Bewegung jahrhundertelang so im Vordergrund stand, daß die individuellen Ausdrucksformen des Kopfes erst verhältnismäßig spät zum Gegenstand der Darstellung gemacht wurden. Das realistische Porträt tritt in Griechenland erst in der Zeit des Hellenismus auf. Den Unterschied hat Wickhoff[12]) fein so charakterisiert, bei den alten etruskischen Porträtköpfen in Ton und Stein seien die charakteristischen Formen der einzelnen Gesichtsteile in den locker behandelten Kopf eingesetzt, welche, aus der richtigen Entfernung gesehen, durch eine täuschende Lebenswahrheit überraschen. Er vergleicht damit die Zeichnungen niederländischer Künstler, besonders Rembrandts, denen es möglich sei, „mit fünf bis sieben unverbundenen Punkten oder kurzen Strichen, die in die allgemein gehaltenen Umrisse eines Kopfes richtig eingesetzt sind, eine vollständige Illusion zu erzielen ...



Abb. 4. Redner vom trasimenischen See.

Darein konnten sich die Griechen nicht finden. Das Wesentliche der Form war ihnen selbst bei den schwülstigen Arbeiten ihres Barocco immer die Hauptsache geblieben; sie hatten wohl die einzelnen Teile, aus denen sich das Gesicht zusammensetzt, willkürlich abändern können, aber niemals hatten sie aufgehört, sie im strengsten Zusammenhange zu geben". Bereits bei den primitiven tönernen Urnen und Aschentöpfen sehen wir den scharf das Charakteristische im Antlitze des Menschen erfassenden Sinn des etruskischen Bildners die Züge des Verstorbenen, dessen Asche das Gefäß birgt, nachbilden in Masken aus Metallblech, die den Töpfen vorgehängt wurden, dann am tönernen Urnendeckel selbst. Diese etruskischen sogenannten *Canopi* unterscheiden sich von den uns namentlich aus Troja bekannten Gesichtsurnen ganz wesentlich durch die bei aller Primitivität manchmal erschreckend lebenswahre Behandlung der Gesichtszüge, mit denen der Krieger oder der Bauer uns anstarrt, als wäre unmittelbar eine Totenmaske von seinem Antlitz abgeformt worden.[13]) So haben wir uns die wächsernen Ahnenbilder der Römer zu denken, die in den Atrien hingen. Von den rohen Aschentöpfen mit Menschenantlitz, die namentlich aus Chiusi bekannt sind, läßt sich die Entwicklung des etruskischen Porträts durch Jahrhunderte verfolgen, über die lebensgroßen liegenden oder sitzenden tönernen Figuren, die selbst als Aschenbehälter dienten und uns besonders eindrucksvoll im Museum in Florenz vor Augen stehen, bis zu den späten Steinmetzarbeiten auf etruskischen Aschenkisten und Sarkophagen, deren Köpfe bei oft völliger Vernachlässigung des übrigen Körpers von höchster Lebendigkeit und überraschendem Ausdruck sind.[14]) Eine genauere Betrachtung dieser charakteristischen Bildnisse sowohl vornehmer Männer und Frauen als einfacher Bauerntypen muß ich mir für später versparen. Das Museum in Corneto, dem die in Abb. 3, 12, 14 wiedergegebenen Steinsarkophage angehören, ist besonders reich an interessanten Beispielen.


Abb. 6. Mädchenkopf in Parma.


Abb. 7. Vorderansicht.

Ein Meisterstück etruskischer Bildniskunst in Bronze ist die lebensgroße, unter dem Namen *Arringatore* bekannte Statue eines Redners in Florenz, ein Werk um 300 v. Chr. entstanden, das in der Renaissancezeit am trasimenischen See gefunden wurde.[15]) Es stellt einen bäuerlichen, älteren Mann in lässig übergehängter Toga dar, der im Begriff ist, eine Ansprache zu halten und mit einem eindrucksvollen Gestus der erhobenen rechten Hand um Aufmerksamkeit bittet. Eine etruskische Inschrift am unteren Mantelsaum nennt seinen Namen (*Avle Metle*) und wahrscheinlich den der Dedikantin. Ganz realistisch mit der individuellen linkischen Fußstellung und der befangenen Haltung des herabhängenden Armes, geradezu nüchtern in ihrer Einfachheit wirkt die Figur (Abb. 4). Erstaunlich aber ist der Kopf behandelt, dessen Ausdruck man sich durch die besonders gearbeiteten und eingesetzten, jetzt verlorenen Augen belebt denken muß (Abb. 5). Die gerunzelte Stirne, die zusammengepreßten Lippen und hochgezogenen Brauen charakterisieren vortrefflich den einer großen Menge gegenübertretenden erfahrenen Volksredner, der Wichtiges zu eröffnen hat. Ein solcher Kopf ist der unmittelbare Vorläufer römischer Porträtköpfe und zeigt deutlich, wie die Bildniskunst, in der

die Römer so Großes leisteten, aus der etruskischen erwachsen ist. Wenn man in dem eindringlich nüchternen Realismus der quattrocentistischen Bildnisse eines Benedetto da Majano, Antonio Rossellino und anderer etwas bodenständig Italisches, ein Erbe der römischen Antike zu erkennen glaubte,[16] so wird man richtiger die Wurzeln im Boden der etruskischen Bildniskunst suchen. Ein Werk wie den in Abb. 6, 7 wiedergegebenen lebensgroßen Mädchenkopf im Museum von Parma[17] wird kaum jemand auf den ersten Blick überhaupt für antik zu halten geneigt sein, namentlich in der Seitenansicht hat er etwas geradezu Quattrocentistisches. Und doch ist er sicher antik, 1760 im alten Velleja gefunden. Auch hier müssen wir uns die Augen aus Glasfluß hinzudenken, die eingesetzt waren. Das Haar ist nur hinten ausgeführt, quer über dem Kopfe liegt vorn eine breite Binde mit Löchern für eingelassenen Zierrat, vom Scheitel nach vorn zieht sich ein Bandstreifen mit eingravierten Verzierungen. Die Ähnlichkeit mit Werken der Frührenaissance, die auf demselben Boden erwuchs, war schon Arndt aufgefallen. Aber Autoritäten wie Bode und Wölfflin halten den Ursprung des Kopfes im Quattrocento für ausgeschlossen. Ihn als ein bedeutendes Werk etruskischer Porträtkunst anzusprechen, verbietet nichts, wie mir scheint.[18]

Die beiden besprochenen Werke, denen sich einige andere anreihen lassen, machen gleichzeitig den hohen Ruhm verständlich, den im Altertum die etruskische Bronzebildnerei genoß. Wie schon die Römer etruskische Erzbilder zu schätzen wußten, beweist die Nachricht, daß sie bei der Eroberung von Volsinii allein 2000 Statuen nach Rom mitnahmen. Man versteht bei solchen Massenplünderungen, warum von etruskischen Bronzestatuen so wenige übrig geblieben sind, daß sie sich an den Fingern herzählen lassen.[19] Die meisten etruskischen Bronzewerke sind wohl, wie die griechischen erst in Rom zugrunde gegangen. Zwei berühmte bronzene Tierbilder, über die das Urteil von jeher schwankte, haben ebenfalls als etruskisch zu gelten, die Chimära in Florenz und die kapitolinische Wölfin.[20] Brüllend vor Wut und Schmerz duckt die Chimära (Abb. 8) sich zum Sprunge auf ihren Gegner Bellerophontes, der dem Untier mehrere Wunden beigebracht hat, eine tödliche in den Hals der aus dem Löwenrücken herauswachsenden Ziege, während die Löwenflanke nur leichter verwundet ist. Modern sind an dem Tiere der Schlangenschwanz, ein Horn und der Bart der Ziege, sowie die beiden linken Beine. Ihre Ergänzung wurde im Jahre 1554 Benvenuto Cellini anvertraut, der in seiner Lebensbeschreibung selbst darüber berichtet.[21] Eine etruskische Inschrift auf dem rechten Vorderbein bezieht sich auf den Gott *Tin*, dem die Statue geweiht war, die 1553 in Arezzo gefunden wurde. Denkt man sich in den Augen noch den jetzt fehlenden Glasfluß, im Rachen die vielleicht vergoldeten Zähne und Zunge, so haben wir ein großartiges Bild vollendeter Kraft in diesem Tierkörper, bei dem die feine, lebenswahre Modellierung



Abb. 8. Chimära in Florenz.

des Leibes überrascht neben der starken Stilisierung der Mähne. Ganz ähnlich bei der kapitolinischen Wölfin (Abb. 9), die älter und in der Bildung der Mähne und Haare noch strenger ist. Wir bilden sie ohne die beiden Kinder ab, die modern hinzugefügt sind. Gerade der Umstand, daß man die Wölfin, deren Existenz im 10. Jahrhundert, wo sie beim Lateran stand, bezeugt ist, für ein frühmittelalterliches Werk hat halten wollen, bestärkt mich noch in der Annahme ihres etruskischen Ursprungs. Etwas geradezu an gotische Kunst Erinnerndes liegt in der Figur, und wir werden bald noch anderen stilistischen Ähnlichkeiten zwischen etruskischen und frühmittelalterlichen Kunstwerken begegnen. Die Wölfin, für die, was oben über den architektonischen Aufbau etruskischer Kunstwerke gesagt ist, besonders gilt — man sehe sich daraufhin die säulenartig aufgebauten Vorderbeine und die Rückenlinie des Tieres an! — ist eine hervorragende etruskische Arbeit des sechsten Jahrhunderts v. Chr., einer Zeit, in der Rom etruskisch war und bedeutende etruskische Künstler beschäftigte. Ganz entschieden abzulehnen ist die Auffassung, diese beiden ehernen Tierbilder müßten von ionischen Künstlern gearbeitet sein, weil sie so vortrefflich sind und man sie deshalb etruskischen Künstlern nicht zutrauen dürfe. Wie individuell und entwicklungsfähig etruskischer Stil ist, zeigen die engen Zusammenhänge mit unserer besten modernen Kunst. Erinnert nicht die gelagerte Männerfigur in Abb. 3 an Plastiken Barlachs und die Wölfin an die großen Tierstatuen Gauls in ihrer „stillen Monumentalität, in der Sachlichkeit und Würde ihres Ebenmaßes“?[22])

Einzigartige und ganz selbständige Erzeugnisse auf dem Gebiete der Toreutik bewundern wir in Goldschmiedearbeiten bereits des siebenten Jahrhunderts v. Chr. In den etruskischen Fürstengräbern von Vetulonia und Caere, in dem latinischen von Praeneste und sogar in einem frühen Grabe bei Cumae in Campanien sind Halsketten, Ohrgehänge, Armspangen und Gewandnadeln aus Gold gefunden worden von einer Feinheit und technischen Vollendung, daß griechische Kunst Gleichartiges ihnen nicht an die Seite zu setzen vermag.[23]) Sie sind aus Formen gehämmert und ihre Ornamente teils in Granuliertechnik, das heißt aus reihenweise aufgelöteten, winzig feinen Goldkügelchen, teils in Filigranarbeit aus dünn gezogenen Goldfäden in subtilster Technik und peinlichster Sauberkeit hergestellt, nach Georg Karos mustergültigen Forschungen über den etruskischen Schmuck wahrscheinlich in einer hervorragenden Goldarbeiterschule, die in Südetrurien ihren Sitz hatte und im siebenten Jahrhundert v. Chr. blühte und den ganzen mittelitalischen Markt beherrschte, auch in nördlichen Ländern Nachahmung fand. Daß noch im sechsten und fünften Jahrhundert ausgezeichneter etruskischer Goldschmuck gearbeitet wurde, beweisen außer Gräberfunden die Cornetaner Grabmalereien. Wir sehen auf ihnen die vornehmen Damen von Tarquinii mit einer Fülle von prächtigen Goldgeschmeiden an Hals, Armen, Fingern und Ohren geschmückt. Man

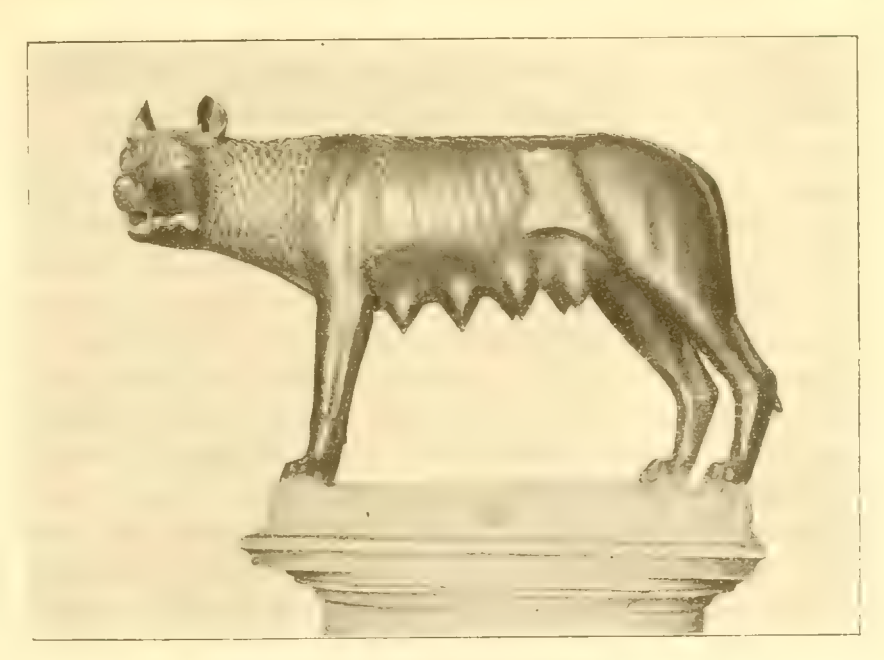


Abb. 9. Kapitolinische Wölfin.

betrachte daraufhin namentlich die Frauen auf den Tafeln 11, 40, 52, 71, 88. Unsere Malereien bilden eine wichtige Quelle für das Studium des etruskischen Schmuckes. Ein Vergleich mit den Originalstücken der Museen namentlich im Vatikan, in Villa Papa Giulio in Rom, in Florenz, Paris, London, Berlin, München und andern großen Sammlungen antiker Goldarbeiten ist eine dankbare Aufgabe, die der Fortsetzung dieses Buches vorbehalten bleiben muß. Nur als Beispiel ist ein goldenes Ohrgehänge des Vatikanischen Museums in Abb. 10 wiedergegeben,[24]) das genau dieselbe Form zeigt, wie der Ohrschmuck der auf dem Blatte neben dem Buchtitel abgebildeten vornehmen Dame *Velchas* aus Tarquinii aus dem vierten Jahrhundert. An einer kreisrunden Scheibe, die einen großen Teil der Ohrmuschel bedeckte, hängen traubenförmig angeordnete flache Kugeln. In den Museen von Corneto, Cortona und Florenz finden sich ähnliche Exemplare aus etruskischen Gräbern. Einen entsprechenden Ohrschmuck trägt auch die auf Taf. 52 abgebildete Frau in der *Tomba degli Scudi* in Corneto. Für die Art der Befestigung am Ohr höchst lehrreich sind tönerne figürliche Stirnziegel, Votivköpfe und Masken mit vergoldeten Ohrgehängen dieser Form aus Caere, Conca, Orvieto in den Museen z. B. von Berlin, Rom, Siena, Orvieto, Genf.[25]) Die Vorliebe für überreiche Beladung mit Goldschmuck, die wir noch bei der heutigen Landbevölkerung Italiens beobachten, war im Altertum dort allgemein. Daß die Oskerinnen Campaniens sich ebensogern mit etruskischem Schmucke behingen, wie die Frauen Tarquiniis oder Caeres beweisen die oskischen Grabmalereien von Cumae, Capua Nola.[26]) Bei letzteren läßt sich jedoch besonders gut beobachten, was die Grabfunde bestätigen, daß die jüngeren etruskischen Goldarbeiten des vierten Jahrhunderts und später bei zunehmendem griechischen Einfluß einen entschiedenen Rückschritt zeigen. An Feinheit werden Stücke wie das Abb. 10 wiedergegebene weit übertroffen von durchbrochen gearbeiteten scheibenförmigen Schmuckstücken, wie den auf Taf. 40, 43, 46, 66, 71, 78, 88 abgebildeten.[27])

Ein glänzendes Wiederaufleben der altetruskischen Goldschmiedewerke und des niemals übertroffenen Raffinements ihrer Herstellung glaubt man in den Tagen des Andrea Pallaiuolo und Benvenuto Cellini in Florenz und Rom zu verspüren. Cellini scheint die etruskischen Schmuckstücke so sehr bewundert zu haben, daß er ihre Nachahmung für unmöglich erklärte. Heute ist bei den großen römischen Orefici auf dem Corso, in via Condotti und an Piazza di Spagna der etruskische Goldschmuck außerordentlich beliebt und wird auf das geschickteste imitiert. Zur höchsten Vollendung brachte die Nachahmung Castellani in Rom. Er besaß die wundervollste Sammlung etruskischer Originalarbeiten, die er den Besuchern in seiner Wohnung bei Fontana Trevi gelegentlich zeigte. In einem kleinen Orte bei Urbino, in S. Angelo in Vado, glaubte er gewisse Kunstgriffe altetruskischer Goldschmiedekunst durch ununterbrochene Tradition erhalten wiedergefunden zu haben und ließ durch Arbeiter von dort etruskischen Schmuck nachahmen. Mit Originalen aus Gräbern von Vulci schmückte sich die Fürstin von Canino,[28]) ähnlich wie Frau Schliemann die trojanischen Goldgehänge bei besonderen Gelegenheiten anlegte. Etwas der mykenischen Goldschmiedekunst Kongeniales und seitdem nicht wieder Dagewesenes zeigen die Arbeiten der etruskischen Künstler für die bei Vetulonia und Cervetri, Vulci und Canino beigesetzten Fürsten. Außer prächtigem Ohrschmuck fallen unter den Originalen wie auf den Malereien namentlich auch die Halsketten des schmuckfreudigen Volkes auf, von denen die Tafel neben dem Titelblatt und Taf. 13 Beispiele zeigen. Im ersteren Falle sehen wir ein schmales Kettchen, das aus ineinandergesteckten herzförmigen Goldblättchen besteht, außerdem eine dicke Kette aus Kugeln und Scheiben, wahrscheinlich von Bernstein. Die Frau auf Taf. 13 trägt ein kostbares goldenes Halsgeschmeide zierlichster Arbeit aus mehreren netzförmig miteinander verbundenen feinen Ketten, die Mädchen auf Taf. 52, 71, 88 einen, wie es scheint, aus einzelnen Goldgliedern bestehenden Schmuck. Die Entwickelung des etruskischen Halsschmuckes verläuft so, daß vom sechsten Jahrhundert ab ein stets stärkeres Eindringen des griechischen und zwar ionischen Einflusses

stattgefunden hat, nicht gerade zum Vorteile dieses Kunstzweiges, dessen höchste Leistungen im siebenten und sechsten Jahrhundert liegen und der von da an langsam rückwärts geht, bis man die feine Technik des Granulierens und des Filigran vergißt. Im fünften und vierten Jahrhundert, dem die Cornetaner Malereien zum großen Teile angehören, ist der Höhepunkt überschritten, doch zeigen Gräberfunde dieser Zeit noch sehr schöne, häufig mit Skarabäen geschmückte Ketten.[29]) Eigentümlich ist, daß auch die Männer, ähnlich wie in Ionien, Halsketten tragen. Ein Beispiel bietet im Giebel des ersten Grabes der Mann mit goldener Halskette und kleinen Widderköpfen als Anhängern. Den Gebrauch goldener Fingerringe, den die Römer von den Etruskern angenommen haben sollen,[30]) zeigen andere unserer Bilder (Taf. 11, Abb. 3), obwohl im Gegensatz zu der Sitte der Osker und Oskerinnen Campaniens, die sich die Finger damit förmlich überluden, in der älteren Zeit, der die Cornetaner Bilder meistens angehören, dieser Schmuck in Etrurien seltener gewesen zu sein scheint. Eine besondere Berühmtheit hatten die etruskischen goldenen Diademe, die aus Eichenblättern von Gold mit Eicheln aus Gemmen sowie goldenen Bändern bestanden und dem römischen Triumphator von einem Sklaven über dem Kopfe gehalten wurden. Etruskischen Ursprungs waren auch die Verkleidungen der Triumphwagen selbst und die goldenen Kapseln (*bullae*), die als Amulette vom Triumphator und den freien römischen Knaben getragen wurden.[31]) Rechnet man die in Athen besonders beliebten etruskischen Goldschalen und silbernen Becher und Pferdegeschirre hinzu, von denen uns die antiken Schriftsteller berichten, so gewinnt man das Bild der größten Vielseitigkeit und mannigfaltigsten Technik, über die ein etruskischer Juwelier verfügen mußte.

Untrennbar von der Goldschmiedekunst ist die Steinschneidekunst,[32]) die in Etrurien in höchster Blüte stand. Die Leistungen auf diesem Gebiete gehören zu dem besten, was etruskischer Kunstsinn überhaupt geschaffen hat und lassen die griechischen Vorbilder entschieden hinter sich. Entstanden ursprünglich aus Nachahmung geschnittener griechischer Steine um das Ende des sechsten Jahrhunderts, wie Furtwängler in einem meisterhaft geschriebenen Kapitel seiner antiken Gemmen dargelegt hat, hat die Glyptik bei den Etruskern seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts Großes geleistet in der Bearbeitung vorwiegend des roten Carneoles, ausnahmsweise des Sardonyx oder einer gestreiften Achatart. Die Form des etruskischen geschnittenen Steines ist stets der Skarabäus. Die angeborene Prachtliebe der Etrusker zeigt sich eben besonders in der vollendeten Kunst, edelste Materialien zu bearbeiten wie Gold, Edelsteine und Bronze, während sie im einfachen Stein nie Hervorragendes schufen.

Anerkannt war die Meisterschaft des etruskischen Kunstgewerbes in der Herstellung mannigfaltigen Erzgerätes, das weit über die Grenzen Italiens hinaus beliebt und gesucht war.[33]) Bei Aeschylos findet sich die früheste literarische Erwähnung von etruskischem Erzgerät in Athen.[34]) Im fünften Jahrhundert bezogen die reichen Athener, außer kostbarem Schuhwerk ihre Leuchter, Becher und Humpen und wohl auch ihre Waffen allgemein aus Etrurien. Kritias, des Kallaischros Sohn, ein feingebildeter Athener bezeichnet als beste Stücke ihrer Art „die goldgetriebene etruskische Schale und alles Erz, was zu irgend einem Gebrauch das Haus schmückt“. Als eine besondere Anerkennung geistiger Verwandtschaft hat man es zu betrachten, wenn das gegen alles Fremde sonst so spröde Athen gerade in der Zeit seiner höchsten Kunstblüte die Erzeugnisse etruskischen Kunstgewerbes bevorzugte. Etruskischer Kunstfleiß genoß bei den Griechen hohe Anerkennung. „Sehr viele Künste beherrschen sie“, sagt ausdrücklich Herakleides Pontikos von den Etruskern. Der Komiker Pherekrates lobt besonders die etruskischen Leuchter.[35]) Zahlreiche, darunter prachtvolle Exemplare von solchen und von oft fälschlich als Kandelaber bezeichneten Weihrauchständern sind erhalten und in den meisten Antikenmuseen zu finden. Der eigentliche Kandelaber, der wie der kürzere Leuchter auf geschwungenen Tierbeinen einen hohen, oft säulenartig canellierten Schaft trägt, hat meist als Bekrönung und Handhabe eine Figur, unter der seitlich abgestreckte Dornen in Form von Vogelschnäbeln und dgl. angebracht sind, in die Wachskerzen gespießt wurden.

Die Leuchter, deren Schäfte oft mit Figuren verziert sind, emporkletternden Knaben als Nesträuber, Eichhörnchen oder Katzen, die einen Vogel verfolgen oder sich emporringelnden Schlangen, tragen oben einen Ölbehälter, auf dem gelegentlich wie um ihr Nest oder den Futternapf Vögel sitzen. Die Form des etruskischen, bei den Griechen so geschätzten Kandelabers wurde in der Zeit des griechisierenden Empire durch französische Zeichner wie Percier und Fontaine wieder aufgenommen.[36]) So sehen wir ihn z. B. auf dem bekannten Davidschen Bilde von der Madame Récamier. Ein bronzener Kronleuchter in der Form der späteren Lüster befindet sich in dem Museum von Cortona. Ein daran angebrachtes Täfelchen zeigt eine etruskische Inschrift. Ich sehe keinen Grund, das einzigartige Stück für griechisch und die Inschrift später hinzugefügt zu halten. Eine besondere und sehr charakteristische Klasse von Gegenständen des etruskischen Kunstgewerbes bilden die ovalen, bronzenen Handspiegel mit Elfenbeingriff und auf der Rückseite in einer dem späteren Kupferstich verwandten Technik eingravierten Darstellungen, die vom sechsten bis Ende des dritten Jahrhunderts reichen. Mit diesem Erzgerät, für dessen Herstellung alles nötige Material, auch das Zinn, im Lande selbst vorhanden war,[37]) trieben die Etrusker einen sehr lebhaften Handel nicht nur in Mittelitalien, Campanien und Griechenland, sondern auch nach dem Norden. Aus Hellas brachten sie dafür selbst wieder auf ihren Schiffen die bemalten griechischen Vasen zurück, die sich zu Tausenden in den Gräbern der vornehmen Etrusker fanden.[38])

Bedeutend und ganz originell sind die Leistungen der etruskischen Kunst in der Tonbildnerei.[39]) Kein Volk des Altertums hat den Tonbrand so geschickt und in so ausgedehntem Maße gehandhabt wie die Etrusker. Nicht von den Terrakottaverkleidungen der Dächer von Tempeln und Profanbauten soll hier die Rede sein, nicht von kleinen Terrakottafigürchen, in deren Herstellung doch immer die Griechen, namentlich von Tanagra, die anerkannten Meister waren, sondern von den lebensgroßen gebrannten Tonbildern in den Giebelfeldern und auf den Firsten der Tempel sowie den Götterfiguren in ihrem Innern und von den liegenden lebensgroßen Statuen auf den Deckeln tönerner etruskischer Aschenkisten. Ein besonders gut erhaltenes und künstlerisch vollendetes archaisches Beispiel bot das Abb. 2 (S. 4) wiedergegebene gelagerte Paar auf dem Sarkophag von Cervetri, dem sich ähnliche streng architektonisch aufgebaute Gruppen im Louvre und im Britischen Museum anreihen. Die Gruppe war, wie Reste der Farbe zeigen, bunt bemalt, die Augensterne waren aus kostbarem Materiale eingesetzt, Trinkhorn, Frucht oder ähnliche Attribute in den Händen bestanden wohl aus Silber und sind deshalb abhandengekommen. Erstaunlich sind in ihrer feinen Behandlung die Köpfe. „Die Frau zeigt die liebliche Herzlichkeit eines heiteren Kindergemütes, während dem Manne eine gewisse Bauernschläue nicht abzusprechen ist.“[40]) Hervorragende etruskische Werke aus hellenistischer Zeit sind außer der buntbemalten, auf dem Rücken liegenden Figur des sterbenden Jägers mit seinem Hund, bei dem wir an den Michelangelo fälschlich zugeschriebenen sterbenden Adonis erinnert werden, zwei Jünglingstorsen vom Apollotempel in Falerii, in denen man einen Nachklang vom Stil der griechischen Künstler Leochares und Praxiteles zu erkennen glaubt. Vielleicht waren die Figuren im Giebel des Tempels angebracht, wie wir ganze Gruppen solcher fast lebensgroßen Giebelfiguren aus dem etruskischen Tempel in Luni im Florentiner Museum sehen. Wie anerkannt die Meisterschaft der Etrusker auf dem Gebiete der Tonplastik in ganz Italien war, geht daraus hervor, daß der Tempel des kapitolinischen Juppiter in Rom, den etruskische Künstler gebaut hatten, an seinem Giebel ein tönernes Viergespann und die Statue des etruskischen Blitzgottes trug, beides Werke des etruskischen Künstlers Vulca aus Veji, der auch eine tönerne Herkulesstatue gemacht haben soll.[41]) Die Statuen waren nach der Überlieferung rot gefärbt. Seit kurzem steht die Kunst des Etruskers Vulca leibhaftig vor unseren Augen in einem Götterbild, von dessen glücklichem Fund gerade während der Niederschrift dieses Abschnittes die erste Kunde über die Alpen dringt, dem Apollo von Veji. In den Schutthalden der alten Etruskerstadt Veji gefunden, befindet sich dies Meisterwerk

heute im Museum der Villa Papa Giulio in Rom unter der Obhut seines glücklichen Entdeckers, des tüchtigen neuen Direktors Giglioli und wird bereits als „ein Werk, einzig in Art und Kunst auf der ganzen Welt“ begeistert gefeiert. Nach der Beschreibung von Mario Passarge, der das große Glück hatte, die Statue vor ihrer Veröffentlichung schon zu sehen,[42]) ist der Apollo von Veji „lebensgroß, aus gebranntem und bemaltem Ton. Er schreitet mit zurückgestelltem linken und vorgestelltem rechten Bein elastisch und stark aus. Von seiner Stirn zur linken Fußspitze schwingt die wundervolle Linie eines sacht gespannten Bogens. Die Bewegung ist hinreißend trotz ihrer ganz archaischen Gebundenheit. Das Angesicht ist braunrot und wirft sich mit der Bewegung des Leibes nach vorn. Stirn und Nase eine Linie, starkes Kinn, Mandelaugen, lebhafte Ohren, hinter die in Locken und Strähnen das in Flechten auf die Schultern herabhängende Haar gelegt ist. Zwischen Nase und Kinn der Mund aus gewölbt lächelnden Lippen, scharf vom Nasenansatz an den Mundwinkeln vorbei die Falte . . . Die Augen, braun mit schwarzen Pupillen, aus weißen Äpfeln ein klein wenig nach unten zielend. Er ist Apoll, die besterhaltene Figur des Fundes, unverletzt (außer den fehlenden Armen) bis in die feinste Fältelung des Chitons und des Himations, die feine rotbraune Säume zieren“. Und nun hören wir des Berichterstatters unmittelbar unter dem Eindruck des archaischen Götterbildes selbst entstandenes Urteil über seinen Stil. „Archaisch, das war Gebundenheit, erstes Sich-Befreien von der Starre, vorsichtige und ungeschickte Loslösung eines Beins, Kopf, Leib, Gliedmaßen, unbelebte Massen, unorganisch aneinandergefügt; etruskisch, das war ungeschickte, anatomisch verständnislose, verknöcherte, uneigene Nachahmung des Archaischen. Und was ist dies? Ich fordere die Anatomen auf, mir an diesen beiden im Abstoßen und Auftreten beschäftigten, nackten Beinen, an der leichten Richtungsvariation dieser beiden Füße, am Spiel von deren Zehen, am Zug und Schub der Fesseln, am Muskelansatz der beiden — leider fehlenden — Arme auch nur einen Fehler nachzuweisen, die Künstler aller Zeiten mir zu sagen, wer Stilisierung und Realismus so ergänzend und aufhebend gezwungen hat. Wir werden von heute an die Fähigkeiten der etruskischen Kunst ganz anders benennen müssen, da die Welt um einen Schatz reicher geworden ist, der gleichwertig in den Olymp aller anderen, bisher gefundenen griechischen und römischen Meisterwerke aufgenommen werden muß und der, wenn man sein Alter berücksichtigt, ihren Reigen zu eröffnen berufen ist . . . Niemand als ein ganz außerordentlicher Künstler, dessen Fähigkeiten schon damals auffallen mußten, kann diesen Apollo geschaffen haben. Vulcas Name war so berühmt, daß ihn der römische König in die Hauptstadt zur Ausschmückung von Roms größtem Heiligtum holte. Wenn man den Maßstab der anderen Attributionen annimmt, so kann man ruhig behaupten, daß keines der großen Werke eines Phidias oder eines Praxiteles mit gleichem Recht einem bestimmten Meister zugeschrieben werden kann, wie dieser Apoll von Veji, Vejis berühmtestem Bildhauer Vulca.“ Unter den gleichzeitig in Veji gemachten kleineren Funden wird ein lockiger Jünglingskopf mit Binde aus Terrakotta erwähnt von ganz quattrocentistischem Charakter. „Wenn man nicht wüßte, daß er in dem Vejenter Schutt gefunden wurde, man würde nicht zögern zu sagen, er stamme aus der Zeit des Pisanello, aus der Frührenaissance.“ Scheint es danach noch allzu kühn, in der glänzend gehandhabten Kunst des Tonbrandes, die Luca della Robbia und seine Schule neu begründeten, ein Wiederaufleben des alten etruskischen Erbes zu erblicken?



Abb. 10. Ohrschmuck.



Abb. 11. Etruskischer Wandfries der *Tomba del Cardinale* (nach Byres).

II. Abschnitt.

Die etruskische Kunst in ihrer Beziehung zur römischen und toskanischen Kunst.

Die Fäden aufzusuchen, welche die frühtoskanische Kunst mit der altetruskischen verknüpfen, die beide Früchte desselben Heimatbodens sind, gehört zu den interessantesten Problemen der Kunstgeschichte Italiens, das nur schüchtern hier und da angerührt worden ist. Schon Dennis wies in der Einleitung seines Reisewerkes über die Städte und Begräbnisplätze Etruriens darauf hin, es sei gewiß kein Zufall, daß kein anderer Teil Italiens der Toskana gleichkomme in bezug auf einen wahren Flor ausgezeichneter Maler, Bildhauer, Baumeister, Dichter und Gelehrten. Man brauche nur Namen wie Giotto Brunnelleschi Michelangelo, Dante Ariosto Petrarca, Galileo Machiavelli zu nennen. Furtwängler erklärt es in seinem Buche über die antiken Gemmen „nicht für unrichtig, wenn man in der großen Kunst der Toskaner in der Zeit der Renaissance ein neues Aufleben des kunstbegeisterten Sinnes der alten Etrusker habe erkennen wollen“. Ludwig von Scheffler folgte gewiß einem Gedankengange Brunns mit seiner Ansicht, „daß der Geist der munizipalen Kunst der Etrusker es gewesen ist, welcher, nachdem er sich im Verborgenen bis zum Untergange der antiken Kultur erhalten, von da an als Basis einer neuen Entwicklung diente“. Es scheint, daß gewisse Künste bei einem Volk desselben Landes nach Jahrhunderten neu erstehen. Gut ausgeführt hat diesen Gedanken neuerdings Möller van den Bruck[1]), von dem ich einige Sätze in diesem Zusammenhange anführen möchte. „Die ersten, welche die Schönheit Italiens künstlerisch erlebten, waren die Etrusker ... Sie erreichten es, daß von ihren Sitzen aus das Beispiel einer italienischen Kunst gegeben wurde, die vom Po bis zum Tiber reichte und gerade die edelsten Gegenden in den Bereich ihrer Formgesetze einschloß. Sie erfaßten ihr Land, das Herzland Italiens, das aus den tieferen Gründen, die in ihm selbst lagen, allein die Möglichkeit zu einer künstlerischen Vormacht bot, mit dem sicheren Sinn des bildenden Menschen und schufen Formen, zeichneten Linien, tuschten Farben, die von der besonderen Natur des Himmelsstriches, dem sie entnommen wurden, in einen besonderen Kunststil übergingen, der von ganz Italien mitgalt. Und so beschrieben sie denn, ohne es selbst bereits wissen zu können, denjenigen Kreis, durch den sich der Stil ihrer Kunst über sie hinaus nachwirkend erhalten hat und der selbst allzeit der Formenherd und die Kulturheimat Italiens bleiben sollte, wie denn fast alle späteren Einflüsse, die des Blutes wie die des Geistes, geheimnisvoll angezogen, wieder in ihn einmündeten: Toskana ... Die Kunst ist verlierbar, weil sie an das Volk und an die Zeit gebunden ist, die sie hervorbringen, aber unverlierbar ist ihr Stil, der aus dem Lande geschöpft wird, dem sie angehört, und jenseits der Menschen, die diesen Stil zum ersten Male schufen, bleiben

die Formen des Stils auch weiterhin als eine selbständige und nach wie vor lebendige Kraft in dem Lande bestehen. So sind in der Tat von den Etruskern bestimmte Grundbildungen geschaffen worden, die sich so eng an das Land anschlossen, daß sie von den Völkern, die das Schicksal hernach mit dem Italiens zusammenbrachte, nach Blut und Geist derselben zwar verändert, aber jedenfalls wieder aufgenommen wurden." Die jüngste mir bekannte Äußerung aus modernem Munde zu der Frage nach dem Weiterwirken etruskischen Geistes in der Kunst des Mittelalters stammt von Karl Scheffler, der in seinem Buche „Geist der Gotik" folgendermaßen urteilt[2]): „Die etruskische Kunst ist ganz erfüllt von einer geheimen Gotik, so viel Anteil auch die griechische Kolonialform äußerlich daran hat . . . Das Lapidare der etruskischen Form hat zuweilen etwas Erschreckendes. Die Form ist bis zum Bersten angefüllt mit individuellem Leben, ein roher, aber erhabener Weltschmerz ist darin enthalten, sie illustriert das Gefühl von Menschen, denen das Leben unheimlich war, und legt mit visionärer Sicherheit in die Abbilder der Wirklichkeit etwas Monumentales. Man begegnet Einzelformen, die man fast gleichlautend später im Romanischen und Gotischen wiederfindet".

Wie richtig dies Gefühl ist, das sich mir selbst bei einem Besuch etruskischer Lokalmuseen stets aufdrängte, möchte ich durch einige Beispiele erläutern. Leider macht sich dabei die durch die Zeitverhältnisse bedingte Unmöglichkeit, das richtige Abbildungsmaterial zu beschaffen, empfindlich geltend. Das Cornetaner Museum besitzt etruskische Steinsarkophage mit gelagerten Deckelfiguren, bei deren Anblick man sich überrascht fragt, ob dies überhaupt etruskische und nicht vielmehr gotische Grabfiguren sind. Dabei ist mir namentlich der Eindruck in Erinnerung geblieben, den ich vor einem Sarkophag im Museum von Corneto empfing, dessen Deckelfigur Abb. 12 mangels einer Photographie nach einer alten, ihrem Stile in keiner Weise gerecht werdenden Zeichnung wiedergegeben ist.[3]) Mit halbgeöffneten Augen, den Kopf auf ein Kissen gebettet, liegt im Prunkornat eines Bacchuspriesters mit den Attributen dieses Gottes, Thyrsos und Kantharos, der Verstorbene da. Ein Rehkälbchen springt nach dem Becher, um zu trinken. Aber liegt der Mann wirklich, oder steht er nicht vielmehr? Die Haltung der Beine und der Arme deutet auf letzteres. Man denkt unwillkürlich an aufrechte Grabstelen wie die griechische des Alxenor mit dem emporspringenden Hündchen. Aber bisher besitzen wir vergleichbare etruskische nicht außer ganz frühen Kriegerstelen mit dem Toten in strengem Profile[4]). Das untergeschobene Kissen, das in Stein imitiert in Cervetri in dem Grab der Reliefs[5]) und gemalt in Corneto (Taf. 24) vorkommt als Stütze für den Kopf des Toten und die ganze Feierlichkeit der Tracht des etruskischen Priesters erinnert lebhaft an Grabplatten von Bischofs- und Papstgräbern des frühen Mittelalters, etwa das Grab Martins V. im Lateran von Simone di Giovanni Ghini und ähnliche.[6]) Auch Frauen in dieser halb liegenden, halb stehenden Haltung kommen vor. Durch manche Einzelheiten wird der Eindruck der Übereinstimmung zwischen solchen etruskischen Sarkophagfiguren, die durchweg der Zeit um 300 v. Chr. angehören und Grabmälern gotischer Zeit oder der Frührenaissance noch erhöht. So finden sich öfters zu Häupten oder Füßen der Toten liegende Löwen und sitzende Sphinxe. Auf einem Alabastersarkophag in Caere in der *Grotta dei Sarcofagi* liegt ein bekränzter Mann mit einer Schale und „zwei kleinen Löwen der seltsamsten und ursprünglichsten Kunst zu seinen Füßen."[7]) Einen Sarkophag dieser Art aus Corneto, mit dem seitwärts auf einem Kissen liegenden Toten, zu Häupten kleinen Löwen, zu Füßen Sphinxen stellen wir zusammen mit einem Werke des frühesten Quattrocento, dem Grabmal der Ilaria del Carretto im Dome zu Lucca von Jacopo della Quercia aus dem Jahre 1406 (Abb. 13 und 14)[8]). Auf einem noch



Abb. 12. Deckelfigur eines etruskischen Sarges.

gotisch profilierten Postament liegt in edler Haltung die jugendliche Verstorbene, an ihre Füße geschmiegt ein Hund. In beiden Grabmälern, dem etruskischen, wie dem frühtoskanischen, waltet dieselbe feierliche Grundstimmung des ewigen Friedens. Treu hingelagerte Tiere bewachen den Schlummer der Toten. Beider Lager belebt ein Figurenfries. Putten mit Blumen und Fruchtgirlanden umspielen heiter und graziös das Lager der vornehmen Toskanerin, bewegte Kampfesbilder schmücken den Sockel des etruskischen Magnaten, der mit dem Humpen in der Hand entschlummert scheint. Stilisierte Fruchtgirlanden, die als beliebter Schmuck an römischen Grabaltären bekannt sind, lassen sich in der etruskischen Kunst schon früher nachweisen. In der charakteristischen Form von Äpfeln, die in Bündeln an Tücher festgeknüpft sind, wie Giovanni da Udine sie in den Loggien des Vatikanes, angeregt durch Vorbilder der Antike zuerst wieder malte,[9]) kommen friesartig solche Fruchtbänder in einem Cornetaner Grabe vor (Abb. 11 S. 14). Demselben etruskischen Grabe, der *Tomba del Cardinale*, sind verschiedene, nach alten Stichen des 18. Jahrhunderts als Kopfleisten hier abgebildete Friese entnommen. Erhalten ist davon heute noch teilweise die Ranke (Abb. 18). Sarkophage mit Deckelfiguren, die wahrscheinlich unter etruskischem Einfluß auch in der römischen Grabkunst Eingang fanden, freilich nicht vor der Kaiserzeit bisher dort nachgewiesen sind,[10]) sehen wir im Mittelalter in der Toskana also wieder in Anwendung. Fast möchte man glauben, etruskische Sarkophage hätten da die Anregung gegeben, was durchaus nicht außer dem Bereich der Möglichkeit liegt. Wissen wir doch, daß z. B. Niccolo Pisano Werke der Antike vor Augen hatte, als er seine figurenreichen Kompositionen schuf.[11]) In ihnen glauben wir etwas wie die Nachwirkung des Geistes etruskischer Alabasterreliefs zu verspüren. Ein Hauch quattrocentistischer Anmut scheint auf der Graburne des Arnth Velimnaś im Volumniergrabe bei Perugia über die beiden Flügelfiguren ausgebreitet, die am Piedestal zu beiden Seiten der Unterweltspforte mit gekreuzten Füßen in erhabener Feierlichkeit sitzen und eher als an etruskische Furien in ihrer Haltung an berühmte



Abb. 13. Frühtoskanischer Marmorsarkophag in Lucca.

Figuren Michelangelos in der Mediceerkapelle erinnern.[12]) Wenn wir hören, daß nach der Eroberung der alten Etruskerstadt Veji der siegreiche römische Feldherr Camillus von der Beute einige etruskische Bronzetüren für sich behielt, so liegt, auch wenn Plutarch[13]) es nicht ausdrücklich bezeugt, die Vermutung immerhin nahe, daß sie mit Reliefs geschmückt und dadurch erst dem Feldherrn besonders begehrenswert waren. Man denkt unwillkürlich an die Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums. Sollte die Stadt Veji außer Vulca, ihrem della Robbia oder Donatello, vielleicht auch einen Ghiberti gehabt haben? Die neuen Ausgrabungen lassen uns nach dem Funde des Apollo jedenfalls da noch Großes erwarten. Aber nicht erst die toskanische Kunst des zwölften bis fünfzehnten Jahrhunderts, schon die vorangehende Epoche zeigt Nachwirkungen etruskischen Stiles. Ein so hervorragender Kenner wie Rivoira bemerkt einmal,[14]) daß vieles, was man in der romanischen Kunst Italiens für byzantinisch oder griechisch, also unitalisch gehalten hat, tatsächlich auf Rechnung etruskischen Einflußes zu setzen sei. In der Tat zeigen z. B. mit Flechtwerk umrahmte Flachreliefs mit heiligen und symbolischen Figuren, Fischen und Vögeln in Cividale (Abb. 15) aus dem Ende des achten oder an den Plutei des Domes in Aquileja aus dem elften Jahrhundert in Anordnung und Ornamentik eine überraschende Ähnlichkeit mit den steinernen Grabtüren Cornetos (Abb. 16 und Taf. 73, 74) mit ihren kassettenartig eingerahmten Figuren von Böcken, Adlern, Pferden und Tieren aller Art.[15]) Auch die orientalisch anmutenden säulentragenden Löwen, die in der romanischen Baukunst eine so große Rolle spielen und z. B. an der Kanzel Pisanos im Baptisterium in Pisa oder am Haupteingang des Domes von Parma vorkommen, ist Rivoira geneigt auf die Etrusker zurückzuführen, bei deren Gräbern Löwen als oberer Abschluß der Hügel oder als Torwächter rechts und links vom Eingang üblich waren. Die kauernden Löwen romanischer Vorhallen kopieren oft genau in Stellung, Ausdruck und sogar in der Mähnenbildung die etruskischen Grabeswächter. Ja die Ähnlichkeit geht noch weiter bei Löwen, die hier wie



Abb. 14. Etruskischer Steinsarkophag in Corneto.

dort schüßend oder drohend dargestellt sind mit Menschen und Tieren oder Teilen solcher zwischen ihren Pranken. Man braucht also, schließt Rivoira, nicht bis zum Orient zu gehen, um die Vorbilder für die Wächter an den lombardischen Kirchen zu finden: sie sind in Etrurien vorhanden. Ich muß es





Abb. 15. Relief von Cividale.

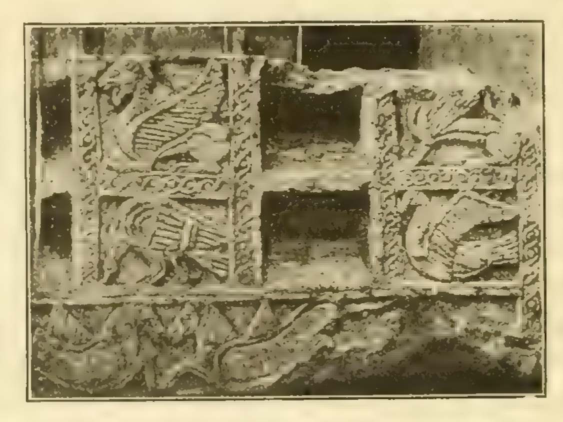


Abb. 16. Relief einer etruskischen Grabtür.

besseren Kennern mittelalterlicher Bauformen, als ich es bin überlassen, weitere Vergleichungspunkte festzustellen. Wertvoll war mir zu sehen, daß auch der italienische Kunstgelehrte Venturi etruskischen Einschlag in der Architektur der frühmittelalterlichen Toskana erkennt.[16]) Am augenfälligsten ist dies an Orten, wo auf den Resten etruskischer Tempel im sechsten und siebenten nachchristlichen Jahrhundert Gotteshäuser errichtet wurden, wie Sant' Elia bei Nepi, Sant' Antimo in Nazzano Romano, die Badía di Farfa, Santo Stefano in Fiano Romano und an anderen südetruskischen Orten. Diese Kirchen paßten sich den Grundmauern der alten etruskischen Tempel mit ihrer dreigeteilten Cella an, wie wir sie z. B. beim Junotempel von Falerii sehen, nur daß sie an die mittlere eine Art Apsis vorschoben. Es ist der ursprüngliche Grundriß der Benediktinerkirchen nach Venturi, der noch verschiedene andere Elemente romanischer Bauweise der Toskana bei den Etruskern vorgebildet findet, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann. Man könnte wohl die Frage erwägen, ob nicht nur der Kuppelbau des Pantheon in Rom, sondern leßten Endes „auch die Domkuppel von Florenz und die ganze Rundlinie des Rinascimento“[17]) ihren Ausgangspunkt in den Wölbungen altetruskischer Kuppelgräber und den Bogenspannungen etruskischer Stadttore und unterirdischer Gänge haben. Von einem Wiedererwachen etruskischen Raumgefühles in der Gotik der weiträumigen Franziskanerkirchen in Toskana und Umbrien hat man auch wohl gesprochen. Auf eines möchte ich aber selbst hier noch hinweisen, was meines Wissens bisher nicht genügend beachtet worden ist. Bei dem Wohnhaus sind ganz auffallende Ähnlichkeiten nachweisbar. Etruskische Häuser sind uns zwar nicht erhalten, weil sie vermutlich aus Holz waren, aber wir können uns von ihrem Äußeren sowohl als ihrer inneren Einrichtung einen Begriff machen durch Nachbildungen. Einige im Florentiner Museum aufbewahrte Aschenurnen des vierten bis dritten Jahrhunderts v. Chr. zeigen uns, wie vornehme etruskische Häuser damals ausgesehen haben mögen. Einmal sehen wir ein weit vorspringendes, ursprünglich wohl auf Säulen ruhendes Dach, ein andermal dieses getragen von einer loggienartig umlaufenden Gallerie von Säulen, was beides an toskanische Häuser erinnert.[18]) Am interessantesten ist die Abb. 17 wiedergegebene Hausurne aus Kalkstein. Glaubt man nicht ein Florentiner Patrizierhaus wie Palazzo Medici vor sich zu sehen mit seinem mächtigen Rustikaunterbau, dem gewölbten Eingangstor und oben einer Art Loggia? Über das Innere dieser Häuser der vornehmen Etrusker unterrichten uns etwa gleichzeitige Gräber, wie das Volumniergrab bei Perugia, bei dessen Grundriß vollkommen das römische Atriumhaus vorgebildet erscheint. Daß die Römer dieses, vielleicht mitsamt dem Namen Atrium[19]) von den Etruskern

übernommen haben, ist wahrscheinlich. Der von den römischen Architekten gebrauchte Ausdruck *Atrium tuscanicum* hielt die Erinnerung an die Herkunft lebendig. Ein gutes Beispiel dieser Art bietet ein im sechsten Abschnitt abgebildetes Grab. Sehr richtig hat Fr. Marx bemerkt, daß das Atrium seine Herkunft aus den beengten Verhältnissen der etruskischen Bergnester nicht verleugnen kann. Die gemeinsame Seitenwand mit Nachbarhäusern zwang zur Abführung des Regenwassers durch das trichterförmige Impluvium nach innen, wo es als kostbarer, im Krieg wie im Frieden höchst wichtiger Schatz gesammelt wurde. Spuren etruskischer Ausschmückung des römischen Hauses lassen sich nachweisen. Zur Abwehr der Feuersnot stand auf der Tür mancher Häuser noch in der Gracchenzeit der altetruskische Zauberspruch *arse verse* (*averte ignem*) zu lesen.[20] In Corneto ist namentlich die auf Tafel 50 abgebildete *Tomba degli Scudi* wichtig zur Kenntnis des etruskischen Atriumhauses etwa um 300 v. Chr. Links und rechts vom Hauptraum öffnen sich Seitenzimmer, dem Eingang gegenüber tritt man durch eine Tür in einen Raum entsprechend dem römischen *Tablinum.* Zu jeder Seite der Türen sind Fenster angebracht. Die Decke ahmt hier in Stein Dachpfette und Balken nach. In der *Tomba del Cardinale* ist sie hingegen flach und mit reich ornamentierten und profilierten Kassetten verziert, figürliche Reliefs schmücken diese bei der Decke des Volumniergrabes.[21] In Cervetri sehen wir Nachbildungen von Bänken, Stühlen, Lehnsesseln mit Fußschemeln, alles aus dem lebenden Fels gehauen. An den Wänden, in bemaltem Relief gebildet, hängen die Waffen und sämtliches Hausgerät, ja sogar die Haustiere sind nicht vergessen.[22] Von wahren unterirdischen Palästen mit säulengetragenen Prachtsälen in Corneto, die heute verschwunden sind, hören wir in alten Berichten (vgl. sechsten Abschnitt). Die Wände etruskischer Patrizierhäuser müssen wir uns nach Art der Gräber über und über mit Freskomalereien geschmückt denken. Eine wahre Leidenschaft dafür hat bei den Etruskern geherrscht. Sollte nicht das plötzliche Wiederaufleben der monumentalen Freskomalerei und die verschwenderische Art, mit Fresken die Wandflächen der Paläste und die Wölbungen der Domkuppeln auszumalen, gerade bei den Toskanern auch als ein Erbe der Etrusker anzusehen sein? „Aus der etruskischen Wandmalerei", meint Möller van den Bruck,[23] „die wir uns als häusliche oder kirchliche Gebrauchskunst auch noch während der großen byzantinisch-mittelalterlichen Unterbrechung durch das Mosaik erhalten denken müssen, hat sich hinterher die italienische Freske entwickelt, wie sie der altetruskischen schon deshalb wieder verwandt sein mußte, weil sie sich der Naturfarben derselben Erde bediente, desselben rauchigen Schwarz und duffen Rot und klaren Grün, von dem uns die kostbaren Proben in den Grabkammern von Corneto-Tarquinia so wohl erhalten sind."

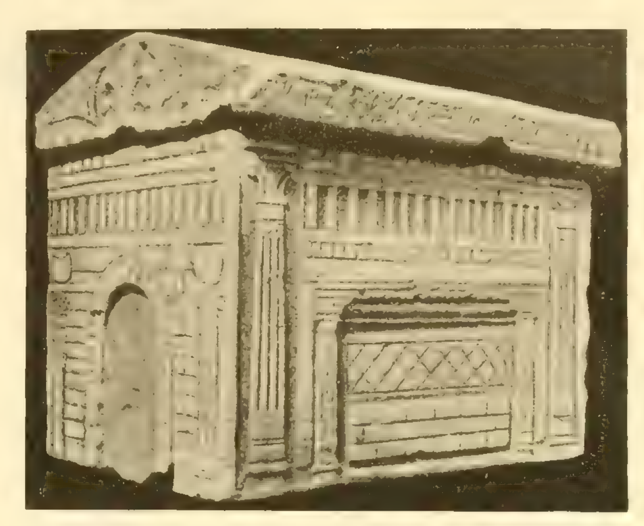


Abb. 17. Etruskische Urne in Hausform (nach Milani).

Ein neues Wiederaufblühen gerade der Kunstzweige, die von den Etruskern mit Meisterschaft gepflegt wurden, in der frühtoskanischen Kunst haben wir so auf Schritt und Tritt wahrnehmen können und sogar eine Reihe gewiß nicht zufälliger, formaler Übereinstimmungen festgestellt, ein deutliches Wiederanknüpfen der mittelalterlichen Künstler Toskanas an Werke ihrer etruskischen Vorfahren, die vor dem Siegeszuge des Griechentums durch die italische Halbinsel jahrhundertelang deren kulturelle Vormacht gebildet hatten. Man kann die Etrusker in gewissem Sinne als die Attiker

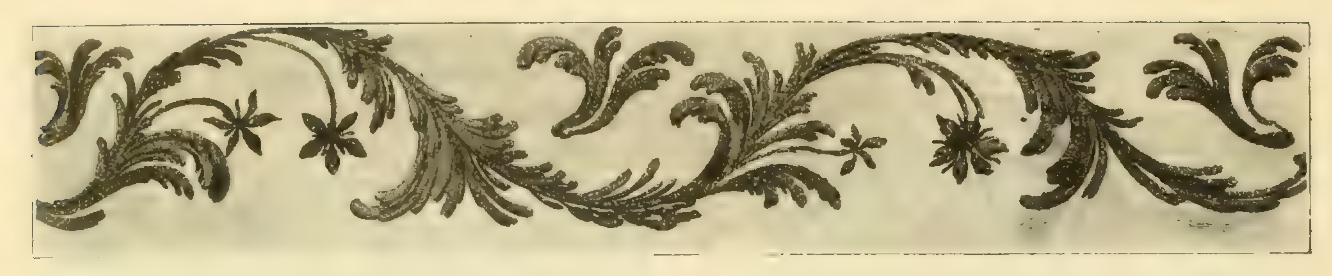


Abb. 18. Rankenfries aus *Tomba del Cardinale* (nach Byres).

Italiens bezeichnen, so überwiegend ist in der vorrömischen Zeit ihr künstlerischer Einfluß auf ihre Umgebung gewesen, während die Sabiner oder die alten Römer etwa den Spartanern verglichen werden können. Eine starke zivilisatorische Kraft wohnte den später als roh und genußsüchtig verschrieenen Etruskern inne, die schließlich der Allgewalt des siegreich vordringenden Hellenengeistes und der römischen Erobererfaust unterlagen. Aber der Funke des Etruskergeistes glühte doch im Stillen durch die Jahrhunderte weiter, um nach dem Untergang der hellenistisch-römischen Welt zu neuem Leben zu erwachen. Die kulturhistorische Stellung der Etrusker beruht darin, daß sie zweimal im Laufe zweier Jahrtausende berufen waren, entscheidenden Einfluß auf die Zivilisation auszuüben. Man muß sich, um ihre Bedeutung für den Fortschritt der Menschheit recht zu würdigen, vor Augen halten, was aus der Kultur des alten Rom und damit des ganzen Abendlandes ohne den starken Einschlag etruskischen Geistes geworden wäre.

Was verdankt die römische Kultur der etruskischen? Von künstlerischen Anregungen haben wir manche bereits angeführt, als wir von etruskischer und römischer Bildniskunst, von den Sarkophagen mit Deckelfiguren, dem Atriumhaus republikanischer Zeit, sprachen. Manches andere ließe sich noch nennen. Man sehe sich auf einigen der späteren Grabmalereien Cornetos, wie der auf Tafel 49 abgebildeten und anderen, im sechsten Abschnitt beschriebenen, oder auf Sarkophagen die Aufzüge offiziellen Charakters an, Leichen- und Opferprozessionen, feierliche Züge von Magistratspersonen und ähnliche Vorgänge, die ganz in der Weise dargestellt sind, wie später solche Staatsakte auf römischen Triumphalreliefs. Auch hier dürfte ein Einfluß der etruskischen Kunst vorliegen.[24]) Aber wohl am meisten haben die Römer von den Etruskern in der Baukunst übernommen. Das lehrt die Art der Städtegründungen und -Anlagen, lehren die großen Nutzbauten im Rom der Königszeit, die unterirdischen gewölbten Abzugsgräben, für die wir die Vorbilder in dem etruskischen Küstenland finden, lehrt die Form des Tullianum, des späteren Staatsgefängnisses in Rom, der Grundriß des capitolinischen Juppitertempels, lehrt das System der Kassettendecken (als deren vollendetste bei den Römern die Kuppel des Pantheon uns vor Augen steht), das wir bereits in einem Grabe Cornetos finden, zeigt die Form der kaiserlichen Mausoleen, die auf etruskische Hügelgräber zurückgehen,[25]) lehrt die Verwendung der Terrokottaverkleidungen am Impluvium des *Atrium toscanicum* und manches andre. Es sind meistens längst bekannte Dinge, die hier nur kurz aufgezählt werden. Der Einfluß der Etrusker auf die Kultur Roms überhaupt, abgesehen von den bildenden Künsten, ist oft geschildert worden.[26]) Die römische Augurenlehre, Blitz- und Eingeweideschau, die Deutung des Vogelfluges, die in ganz bestimmtem Zeremoniell abgehaltenen römischen Spiele und die nach festen Vorschriften gestalteten Zirkusprozessionen galten den Römern als etruskischen Ursprungs, auf die etruskischen Könige führte man die Abzeichen und prunkvolle Ausstattung der Magistratspersonen zurück, die purpurverbrämte Toga praetextata, die Beile und Rutenbündel der Liktoren, den Elfenbeinsessel, die Bulla und den goldenen Kranz des Triumphators, die Kriegstrompete und die „Musik, sofern sie bei feierlichen Staatsakten üblich ist“. Auch mancherlei in der Kalenderrechnung, wie die Monatsabschnitte der Iden, Nonen und Kalenden, Bezeichnungen im römischen Recht, gewisse

Straßennamen in Rom und manches im System der römischen Eigennamen war etruskischer Herkunft.[27]) Freilich ist auch anderes wieder irrtümlich auf Rechnung der Etrusker gesetzt worden, was der Kritik nicht Stand hält. So konnte ich nachweisen, daß die Sitte des römischen Triumphes nicht etruskisch, sondern in ihrem sakralen Kern, der von Laqueur scharfsinnig erkannten Darbringung des Gelübdes an den Kriegsgott, echt italisch, im vierten Jahrhundert schon in Campanien in der Kunst nachweisbar ist.[28]) Nur das äußere Gepränge des römischen Triumphators kam aus Etrurien, wo es weiter ausgebildet worden war aus griechischen Festzügen, besonders dem Siegeszug des in seine Vaterstadt heimkehrenden, vergötterten olympischen Siegers. Ähnlich konnte ich bereits früher die als etruskisch nur schlecht bezeugten Gladiatorenspiele, die im altitalischen Totenkultus wurzeln, mit Sicherheit auf campanischen Ursprung zurückführen.[29])

Alles in allem ist die Bedeutung der etruskischen Kultur für Roms Frühzeit gewaltig. Der Bericht des Livius,[30]) der sich auf ältere Quellen beruft, daß noch um 308 v. Chr. etruskische Bildung für die Römer dieselbe Rolle, wie später die griechische spielte und die Knaben in etruskischer Litteratur unterrichtet wurden, beruht gewiß auf Wahrheit, so sehr man ihn angefochten und geradezu als Erfindung „der etruskisierenden Archaeologen der letzten Zeit der Republik" bezeichnet hat. Für den Einfluß der Etrusker auf die Kultur Roms seien die Worte Furtwänglers angeführt,[31]) die in herzerfreuender Frische mit dem von den Römern geflissentlich verbreiteten Vorurteil gegen die Etrusker zu Gericht gehen, „die man nun einmal durchaus zu einem in Stumpfsinn, Üppigkeit, Bigotterie und Muckertum versumpften Volke stempeln will, über das die herrlichen Römer natürlich immer hoch erhaben gewesen wären . . . während doch in Wahrheit die Etrusker überhaupt lange Zeit hindurch die einzige italische Völkerschaft waren, die mit Enthusiasmus und Liebe die griechische Litteratur und Kunst aufnahmen, sich in sie versenkten und so gut sie konnten, sich aneigneten . . . Als man in Rom endlich anfing, mehr geistige Bedürfnisse zu verspüren, da war es zunächst Etrurien, das sie befriedigte. Aus Etrurien ließ man 364 v. Chr die Spieler, die Ludiones kommen, als man den ersten Versuch machte, auch szenische Spiele zu veranstalten; sie spielten nur mit Gebärden unter Flötenbegleitung, aber es machte großen Eindruck, und freie Römer versuchten sich in der Folge als Nachahmer der etruskischen *istri.* Der Etrusker vermittelte dem Römer die griechische Bildung, denn die Stoffe waren, das dürfen wir nach den Kunstwerken der Etrusker mit Sicherheit annehmen, griechisch. Etruskisch lernten die Römer damals (um 300), um höherer Bildung teilhaftig zu werden." Durch die römische Republik des dritten und zweiten Jahrhunderts zieht sich dann das hartnäckige Ringen zwischen der etruskischen und der griechischen Geistesmacht im Kampfe um Rom, um mit dem unbestrittenen Siege des Hellenentums zu enden. Nur noch enge Kreise von Gelehrten blickten von da ab mit einer Art „romantischer Sehnsucht" auf die altrömische Kultur zurück, in der das Etruskische den Ton angegeben hatte, wie später das Griechische. Zu einem Scheinleben erwachte das altetruskische Element der römischen Bildung noch einmal vorübergehend in Gelehrtenstuben des ersten Jahrhunderts, um in augusteischer Zeit völliger Vergessenheit anheim zu fallen.[32]) Der Kaiser Claudius dürfte mit seinem etruskischen Geschichtswerk und seiner altmodischen Liebhaberei für die Etrusker ziemlich allein in seiner Zeit gestanden haben. Das Etruskische hatte seine Rolle in Rom längst ausgespielt, der lange Prozeß der Aufsaugung etruskischer Kultur und ihre Ablösung durch das Griechische war vollzogen. Aber getötet war der starke etruskische Geist damit nicht. Er schlummerte nur, bis seine Zeit wieder gekommen war. „Die mysteriöse etruskische Seele, im Orient geboren und in der Toskana herangewachsen, die den Hauch der heiteren Griechenseele verspürt und ihrerseits auf den starken Sinn der Römer eingewirkt hat, ist dann noch einmal in die gesammelte und vielfältige italienische Seele übergegangen."[33])



Abb. 19. Wandfries aus *Tomba del Cardinale* (nach Byres).

III. Abschnitt.

Der Jenseitsglaube der Etrusker und seine Darstellung in der Malerei.

Ich wüßte kein geeigneteres Thema, um die Berührungspunkte zwischen der altetruskischen, der römischen und der frühtoskanischen Geistesart zu zeigen, als die Gedanken über das Jenseits und ihre künstlerische Formulierung, mit der wir zu unserem eigentlichen Thema, der etruskischen Malerei der Gräber von Corneto zurückkehren. Von einer erschöpfenden Behandlung des reichen Materiales an Denkmälern, die uns über die Vorstellungen der Etrusker vom Zustand und den Schicksalen der Seele nach dem Tode belehren, muß hier Abstand genommen werden. Außer den Grabmalereien kommen andere mit dem Totenkultus zusammenhängende Monumente, Grabreliefs, Aschenurnen, Sarkophage und allerhand den Toten beigegebene persönliche Gegenstände, wie Ringsteine und Spiegel in Betracht. Für die Religions- und Kulturgeschichte sind die darauf gemeißelten oder eingeritzten Darstellungen von großer Wichtigkeit, künstlerisch freilich stehen sie durchweg auf einer niedrigen Stufe und gehören der Zeit des Niederganges der etruskischen Kunst an, deren Produkte seither leider zum Maßstab der Begabung dieses Volkes gemacht wurden. Kaum eines scheint älter als das vierte vorchristliche Jahrhundert zu sein. Von den eigentümlichen, großen scheibenförmigen Bologneser Grabplatten[1]) und von den etruskischen Aschenurnen[2]) sind die Hauptmasse mittelmäßige Handwerkerarbeiten, Dutzendware des dritten oder zweiten Jahrhunderts. Auf höherem künstlerischen Niveau stehen die hierhergehörigen Cornetaner Grabmalereien, wenigstens einige davon, wie ein Blick auf die Tafeln 47 bis 65 lehrt, auf denen sie hauptsächlich vereinigt sind. Da ist zunächst das sogenannte „Unterweltsgrab“ aus dem vierten Jahrhundert vor Chr. (Tafel 60—65 und Abb. 21—26). Jünger und flüchtiger sind die Malereien des sog. Kardinalsgrabes, auch „Grab der wandernden Seelen“ genannt (Tafel 59), das Grab der Schilde (Tafel 50—58), das Typhongrab (Tafel 47—49), *Tomba Tartaglia* und das Grab der Familie Bruschi. Letztere reichen bis weit in die römische Zeit Tarquiniis, ins 2. Jahrhundert v. Chr. herab. Von heute verschollenen Gräbern kommen einige hinzu, die im sechsten Abschnitt eingehend beschrieben sind. Allen gemeinsam ist das Vorkommen von überirdischen, durch Flügel kenntlichen Wesen, die mitten zwischen die Menschen und zu ihnen in feindliche oder freundliche Beziehung gesetzt sind, die Vorläufer geradezu der mittelalterlichen Teufels- und Engelsfiguren. Freundliche Flügelwesen männlichen Geschlechtes begegnen ganz vereinzelt bereits auf etruskischen Kunstwerken des sechsten und fünften Jahrhunderts, hier und da auf einem der oben erwähnten Grabsteine des etruskischen Bologna als Geleiter des Verstorbenen oder, auf den Malereien, bei der Beisetzung des Toten behilflich. So trägt auf den gemalten Tonplatten eines Grabes in Caere aus dem sechsten Jahrhundert ein geflügelter dämonischer Jüngling die Verstorbene wie eine Puppe auf seinen Armen, in einer Nische des Grabes des Mädchens

(*Tomba della Pulcella*) in Corneto aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts sehen wir zwei schwebende Flügelknaben, entsprechend dem griechischen Zwillingspaare Schlaf und Tod, ein dunkles, schleierartiges Tuch auf die Leiche herabsenken.[3]) Diese Figuren sind aber, bisher wenigstens, ganz vereinzelt. Sie zeigen, daß den Etruskern des sechsten Jahrhunderts die Vorstellung von freundlichen Geleitern des Verstorbenen ins Jenseits nicht ganz fremd war. Wenn wir den tieferen Sinn der großen Gruppe von Grabmalereien des sechsten und fünften Jahrhunderts, die den Hauptbestandteil in Corneto bilden, richtig verstehen, so sind die immer wiederkehrenden Schmausenden und Tanzenden, abgesehen von einzelnen Fällen, die auf die Ehrung der Toten an ihrem Grabe, also Kultus seitens der Hinterbliebenen deutlich hinweisen (Tafel 24), als im Elysium befindlich gedacht.[4]) Die etruskischen Maler haben es mit den Farben ausgemalt, die aus den Schilderungen der etwa gleichzeitigen griechischen Dichter bekannt sind. Zu den Tänzergruppen des Trikliniengrabes (Abb. 20, Tafel 31 und 32, Beilage I) passen vorzüglich die schönen Verse, mit denen bei Aristophanes in den „Fröschen“ Herakles das Elysium mit den Chortänzen der eleusinischen Mysten malt:

„Dann wird von Flöten dich umwehn ein Hauch,
Sehn wirst du, wie hienieden, schönstes Licht,
Und Myrtenhaine, selige Schwärme drin
Von Fraun und Männern, frohes Händeklatschen.“

Zitherspiel erwähnt Pindar in einem Threnos bei Ausmalung der Freuden des Elysiums, und der Gesang der Vögel gehört noch bei dem römischen Elegiker Tibullus zu den Genüssen der Seligen:[5])

„Hier lebt Tanz und Musik und aus melodischen Kehlen
Flatternder Vögelein tönt überall süsser Gesang.“

Die Flöten- und Zitherspieler, die Myrtenhaine mit flatternden Vögeln, die schwärmenden Paare, alles sehen wir auch in dem etruskischen Elysium gemalt (Abb. 20).



Abb. 20. Tänzergruppe aus *T. del Triclinio.*

Wie kommt es nun, daß vom vierten Jahrhundert an plötzlich ganz andere Vorstellungen vom Jenseits bei den Etruskern auftauchen? Mit einem Schlage hören die Darstellungen eines heiteren Elysiums auf, und wir blicken hinein in die düsteren Gründe einer Unterwelt voller Qualen und Strafen, belebt von Rache- und Plagegeistern, die die armen Seelen quälen und foltern. Wir sehen das Herrscherpaar der Unterwelt in Qualm und Dampf thronen, umgeben von Schlangen, Furien und phantastischen Ungeheuern mit menschlichen Körpern und Raubvogelköpfen, die Schlangen schütteln und den Hammer schwingen oder andre schreckliche Marterwerkzeuge in den Händen halten. In den Grabgemälden von Orvieto, von Vulci, überall dasselbe schauerliche Bild einer etruskischen Hölle, wie sie nur eine schwüle Phantasie sich ausmalen konnte, keine Spur mehr von den Tänzen der Seligen in einem lachenden sonnenbeglänzten Elysium, überall Nacht und Dunst und schwelende Fackeln einer schreckenerregenden Hölle. Woher die plötzliche Wandlung in der Gedankenwelt eines und desselben Volkes und warum die auf einmal erwachte Vorliebe für solche Darstellungen? Der dem etruskischen Volke angeborene Hang zur Grausamkeit komme hier wieder zum Durchbruch, hat man oft gesagt. Wäre das richtig, so müßten wir Spuren davon auch auf älteren Denkmälern finden,

müßten das vermeintliche Aufhören und spätere Wiedererwachen der grausamen Ideen erklären. Der Grund für die Tatsache, daß vom vierten Jahrhundert an plötzlich und zum ersten Male eine schauerliche Hölle an die Stelle des griechischen, durch die eleusinischen Mysterien verheißenen Elysiums bei den Etruskern tritt, liegt nicht in Charaktereigenschaften des kunstliebenden und im Grunde herzlich unkriegerischen Handelsvolkes, das die Etrusker namentlich zur Zeit der ausgehenden römischen Republik waren,[6]) sondern wir haben von außen nach Etrurien getragene Ideen über Strafen und Vergeltung im Jenseits vor uns, vorher den Etruskern unbekannte Vorstellungen von Wanderungen, Wandlungen und Läuterungen, die die Seelen durchmachen müssen, bis sie in das Elysium eingehen können, das dem Etrusker des fünften, sechsten und früherer Jahrhunderte winkte, wenn er die Fahrt über den Ozean gemacht hatte, dessen Wellen sinnvoll fast jedes der älteren Gräber in ihrem unteren Teile schmücken (Tafel 3, 23, 28 und Abb. 20) und als beliebtes Ornament noch am Ende der etruskischen Malerei vorkommen (Tafel 49, 50 u. a.) Kein Zweifel, welche neue Lehre es war, die in Etrurien eindrang und auf welchem Wege sie kam. Es waren die pythagoreisch-orphischen Vorstellungen, die von Unteritalien aus sich über die Halbinsel verbreiteten und um jene Zeit bei den Etruskern, dem phantasiebegabtesten und am meisten zur Mystik neigenden Volke des alten Italien einen besonders geeigneten Nährboden fanden.

Unter dem Namen orphisch-pythagoreische Lehre faßt man bekanntlich die religiöse Strömung zusammen, die seit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert etwa in Griechenland zahlreiche Anhänger, namentlich in Kreisen des Volkes fand. Der Ursprung der neuen Lehre, deren Mystik in mancher Hinsicht „als eine Anticipation christlicher Lehre und christlichen Lebens“ erscheint,[7]) ist noch in Dunkel gehüllt, er war schon im Altertum umstritten. Die Annahme, daß wir es mit ungriechischen oder besser gesagt vorgriechischen Ideen zu tun haben, hat wohl am meisten für sich. Athen bildete den Mittelpunkt der neuen Glaubenslehre, die in scharfen Gegensatz zu der altgriechischen Frömmigkeit trat und von Sekten unter ganz bestimmten Formen gepflegt wurde, die von der öffentlichen Religion des Staates abwichen. Hatte bis dahin in Griechenland als höchstes ethisches Gebot gegolten, der Mensch müsse sich vor jeder Überhebung hüten, stets seines Menschentums sich bewußt bleiben, um die Strafe der Götter zu vermeiden, so geht die neue Heilslehre, die Orpheus als ihren Stifter ansah dahin, den Menschen gottähnlich zu machen. Als Heilsmittel galten bestimmte Reinigungsvorschriften und Askese. Die orphische Lehre hat einen gewaltigen Einfluß auf die Dichter und Philosophen ausgeübt und sich, wie es scheint früh schon verschmolzen mit den Ideen der um 500 v. Chr. in Unteritalien und Sizilien lebenden Kreise der Pythagoräer. Es scheint, daß Pythagoras, als er nach Unteritalien kam, dort schon orphische Gemeinden vorfand, die uns inschriftlich für Kyme in Campanien am frühesten im fünften Jahrhundert bezeugt sind. So erklärt sich am einfachsten das Zusammentreffen mancher den Orphikern wie den Pythagoräern eigenen Glaubenslehren, deren bekannteste und populärste die Lehre von der Seelenwanderung war, die im Grunde ganz ungriechisch ist und eher nach Indien oder Persien weist.[8]) Die unsterbliche Seele des Menschen liegt danach im Körper gefesselt wie in einem Kerker. Sie büßt für den Sündenfall ihres Eingehens in einen Leib, für das sie freilich keine Verantwortung trägt, da es durch bittere Notwendigkeit erfolgt ist. Ihre Befreiung ist möglich bei Befolgung der orphischen Glaubenslehre. Aber sie hat vorher einen langen Weg zu durchlaufen. Der natürliche Tod löst die Bande des Körpers nur für einige Zeit. Die Seele muß sich dann in einen neuen Körper einschließen lassen und durchwandelt im Laufe langer Zeiträume — bis 10000 Jahre kann der Kreislauf dauern — den von der Notwendigkeit vorgeschriebenen Kreis, abwechselnd zwischen einem fessellosen Sonderleben und neuen Einkörperungen, die nicht nur auf Menschen beschränkt bleiben, sondern auch Pflanzen und Tierleiber sein können. Dem Gefängnis des Leibes zu entrinnen gibt es eine Hoffnung: Orpheus und seine Weihen bringen die Erlösung, das Heil. Nicht mehr den alten, auf sich selbst vertrauenden Mut des früheren Griechen-

tums sehen wir, sondern der Fromme schaut sich nach fremder Hilfe um und findet sie als Glied der orphischen Gemeinde. Der nächste Lohn wird ihm in dem Zwischenreich, in das seine Seele nach dem Tode sofort geleitet wird, in der Unterwelt. Dort wird sie in tausendjährigem Zeitraume geläutert. Schrecken und Wonnen harren ihrer, deren genaue Ausmalung zwar nicht den tiefsten, aber den populärsten Teil der orphischen Lehre bildete. Im Hades wartet ihrer ein Gericht, das die Frommen belohnt und die Gottlosen schrecklich bestraft. Diese Vorstellung eines jüngsten Gerichtes, einer Hölle ist etwas ganz Neues, durch die Orphiker in die Religion der Griechen Eingeführtes, und mehr und mehr schwelgten sie mit fortschreitender Zeit in der Ausmalung der Schrecken und Strafen. Aristophanes gibt in seiner Komödie „die Frösche“ ein paar charakteristische Proben der orphischen Hölle: Schlangen und unzählige scheußliche Tiere, ständige Finsternis und Kotbäche, in denen die Verdammten sich wälzen, mögen als Proben genügen. Ausführlich und ernsthafter hat dann Plato mehrfach, im Gorgias, Phaidon, Phaidros und im Staate die orphische Unterwelt, das Gericht der Toten und ihre mannigfachen Fährnisse je nach ihrem Verhalten im Leben geschildert. Die berühmten Büßer in der Unterwelt, Sisyphos, Tantalos und wie sie alle heißen, spielen dabei eine wichtige Rolle, Figuren die jedermann aus der Lektüre der römischen Dichter geläufig sind. In der Kaiserzeit haben namentlich Plutarch und der Spötter Lukian die orphische Hölle weiter ausgemalt. Den Höhepunkt dieser eschatologischen Schilderungen bildet die christlich-orphische Petrusapokalypse, wo die Pein der Verdammten in raffiniertester Weise geschildert wird.[9]) Während der Schuldbeladene gequält und gemartert wird, verbringt nach orphischer Lehre der Gerechte die Läuterungszeit in der Unterwelt in Gemeinschaft mit den dortigen Göttern, „am Busen der Persephone“, beim Mahle der Heiligen, bekränzt und in ewigem Rausche, er wird statt eines Menschen zum Gott.[10]) Zuletzt gibt die Tiefe seine Seele dem Lichte zurück, wenn sie von den Flecken und Narben des Lebens rein und frei geworden ist, sie ist von der Wiedergeburt in neuen Körpern, dem Kreislauf des Werdens und Vergehens befreit und braucht nun nie mehr das Leben und den Tod zu erleiden. Vom Gotte stammend, lebt sie ewig wie Gott selbst im Äther, auf dem Monde, den Sternen oder wo sonst der Wohnsitz der Seelen gedacht wurde.[11]) Bei der Ausmalung dieses letzten und höchsten Zieles beobachten wir ein merkliches Versagen orphischer Phantasie, der die Schrecken des Hades geläufiger waren, ähnlich wie Dantes Inferno mit viel lebhafteren Farben geschildert ist, als sein Paradies. Das liegt in der Natur der Sache, denn Qualen und Höllenstrafen bietet das Leben genug zum Vergleiche, der dort versagt. Die als Lohn des Gerechten im Schmausen und Trinken bestehenden höchsten Wonnen der Zwischenzeit wußten die orphischen Ordensbrüder für ihr Paradies nicht mehr zu überbieten, durch die der alte griechische Hades zur Hölle, zu einem Ort der Peinigung für die Sünder geworden war.[12])

Es liegt der Absicht dieses Buches völlig fern, dieses ebenso interessante wie schwierige Kapitel antiker Religionsgeschichte eingehender hier zu behandeln. Die Hauptgedanken der orphisch-pythagoreischen Lehre sollten nur in Erinnerung gebracht werden zum besseren Verständnis der Darlegung ihres Einflusses auf die etruskischen Vorstellungen vom Jenseits, den ich bei den Malereien vom vierten Jahrhundert ab sicher festzustellen hoffe. Daß die orphisch-pythagoreische Lehre, vor allem ihr die Seelenwanderung betreffender Teil und die damit zusammenhängenden Reinigungsvorschriften, der wahrscheinlich durch den mathematischen Geist des Pythagoras in die Lehre gebrachte Symbolismus der geraden und ungeraden Zahlen und so manches andere von Unteritalien aus, wo die bedeutendsten Vertreter lebten, einen mächtigen Einfluß auf die Völker des alten Italien ausgeübt hat, wissen wir. In hellen Scharen strömten die oskischen Lukaner, Daunier und andere Stämme zu Pythagoras.[13]) Manche Züge namentlich im Kultus der Osker zeigen Zusammenhang mit pythagoreischen Vorschriften, so der Gebrauch religiöser Texte auf Leinwandrollen *(liber linteus)*, die in reines Linnen gekleidete heilige Schar und ihre feierliche Vorbereitung zum Entscheidungskampf hinter einer

Umhegung aus Leinwand,[14]) die Umhüllung der Aschenurnen mit leinenen Tüchern. Man erinnert sich dabei des für die orphischen Pythagoräer wie die Ägypter von Herodot bezeugten Verbotes, wollene Kleider in Heiligtümer einzuführen oder die Toten in solchen zu begraben.[15]) Eine große Rolle spielte der Pythagoreismus im Rom der republikanischen Zeit.[16]) Den frommen König Numa, den Stifter der religiösen Satzungen Roms, hielt man, unbekümmert um die chronologische Unmöglichkeit dieser Annahme, für einen Schüler des Pythagoras. Als man zufällig im Jahre 181 v. Chr. einen alten Sarg mit Papyrusrollen pythagoreischen Inhaltes fand, entstand gleich die Meinung, es müsse der des Königs Numa sein. Als das delphische Orakel einmal befahl, dem weisesten Griechen eine Statue zu errichten, stellte man das Bild des Pythagoras auf dem römischen Forum auf, wo es noch in Sullas Tagen stand. Der Dichter Ennius war ganz von pythagoreischen Lehren durchdrungen und bekannte sich namentlich zur Lehre der Seelenwanderung. Der altrömische Gelehrte Varro war ausgesprochener Anhänger des Pythagoras. In augusteischer Zeit hat dann die Lehre durch Vergil im sechsten Buche der Aeneis klassische Form gefunden in der Schilderung, wie Anchises in der Unterwelt seinem Sohne Aeneas die Wanderung der Seelen erklärt und ihm die Seelen seiner späteren Nachkommen zeigt, die noch nicht in Menschenkörper gelangt sind. Daß Vergil, bei dem Pythagoreisches auch sonst nachweisbar ist, hier Schriften orphisch-pythagoreischer Herkunft vorlagen, hat A. Dieterich erwiesen. Er vermutet als Quelle für Vergil ein Gedicht und zwar einen Ausläufer jener unteritalischen Poeme, aus denen auch Platon geschöpft hatte, denen jene goldenen Grabtäfelchen entstammen, die orphischen Geweihten in Unteritalien und Kreta mit ins Grab gegeben wurden und von Diels treffend als „Reisepässe für den Toten“ bezeichnet worden sind, jener Poeme, „die auch Empedokles und Pindar kannte, die Antonius Diogenes nachahmte, welche Lukian verspottet, die auch Vorläufer waren der Schriften, die Plutarch benutzte.“[17]) Eine lange Tradition unteritalischer Unterweltsgedichte scheint also bestanden zu haben, die auch auf die bildende Kunst nicht ohne Einfluß blieben. Auf die Frage, ob dem Vergil nicht vielleicht ein Unterweltsgemälde vorgelegen haben mag, statt oder neben einer literarischen Quelle orphisch-pythagoreischen Charakters, komme ich noch zurück. Vergils berühmte Nekyia ist vorbildlich geworden für eine Reihe späterer römischer Dichter, wie Seneca, Lucanus, Statius, Silius Italicus und andere, bei denen orphisch-pythagoreisches Gut unverkennbar, wenn auch oft nur sehr schwer mit Sicherheit aus dem Gestrüpp der Dichterphantasie herauszuschälen ist.[18]) Ein Weiterleben der orphischen Jenseitsideen bei römischen Dichtern weit in die ersten christlichen Jahrhunderte hinein ist nachzuweisen. Noch in Claudians Zeit las man orphische Bücher, ahmte sie nach und benutzte sie.[19]) Vertrautheit des Dichters Ausonius, der um 400 nach Chr. lebte und ein begeisterter Anhänger Vergils war, mit orphischen Unterweltsdarstellungen werden wir gleich kennen lernen.

Wenn der Einfluß, den die orphisch-pythagoreische Lehre von Unteritalien aus auf die Italiker und Römer ausübte, so stark war, ist es da nicht selbstverständlich, daß sie auch bei den Etruskern, dem für alles Fremde so ungemein empfänglichen Volke, früh Wurzeln schlagen mußte? Was alles im Einzelnen in der etruskischen Lehre enthalten und wie so vieles auf dem Weg über Etrurien zu den Römern übergegangen sein mag, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis. Einen wichtigen Bestandteil etruskischer „Disziplin“ bilden die sogenannten acherontischen Bücher, deren griechischen Ursprung ihr Titel verrät.[20]) Wie der Name sagt, war in ihnen die etruskische Lehre vom Jenseits behandelt, aber wir wissen so gut wie nichts von ihrem genaueren Inhalt. So viel steht fest, daß er, wenn nicht orphisch-pythagoreische, so doch ihr nahe verwandte Weisheit enthielt, wie auch ihr Urheber Tages eine dem Orpheus in mancher Hinsicht ähnliche Gestalt von göttlicher Herkunft war. Die acherontischen Bücher stellten ein Göttlichwerden der menschlichen Seele in Aussicht. Es war wohl das letzte Ziel der Seelenwanderung wie bei den Orphikern. Wie diese versprachen sie es durch gewisse, in geheimnisvollen Opfern bestehende Weihen erreichen zu können. Ich möchte vermuten, daß die

acherontischen Bücher ähnlich wie der *liber linteus* der Osker,[21]) von dem oben die Rede war, auf Leinwandrollen aufgezeichnet waren und halte die Ansicht Herbigs für sehr erwägenswert, daß wir in der nach Agram gelangten Leinwandrolle mit dem seither umfangreichsten etruskischen Text, in die eine ägyptische Leiche eingewickelt war, ein Stück aus den acherontischen etruskischen Büchern funerären Inhalts besitzen könnten.[22]) Daß das berühmte Totenorakel in Cumae in Campanien von großem Einfluß auf die in der etruskischen Disziplin niedergelegten Anschauungen war und für die Vermittelung pythagoreischer Lehren an die Etrusker eine wichtige Rolle spielte, ist anzunehmen.[23]) Für die Popularität des Pythagoras in Etrurien zeugt die Nachricht bei Diodor, einige nennten ihn einen „Tyrrhener". Bei Plutarch rechnet ein Etrusker den Pythagoras als seinen Landsmann. Von einem etruskischen Pythagoräer berichtet Jamblichos im Leben des Pythagoras.[24]) Monumentale Zeugnisse für die orphisch-pythagoreische Lehre in Etrurien hat man bisher vermißt. Eine vereinzelte Vasendarstellung und ein paar etruskische Skarabaeen des fünften bis vierten Jahrhunderts hat Furtwängler darauf bezogen.[25]) Aber wozu brauchen wir mühsam solchen vereinzelten Produkten des etruskischen Kunstgewerbes nachzuspüren, wenn wir die orphisch-pythagoreischen Jenseitsgedanken der Etrusker mit Händen greifen können in den Malereien der etruskischen Gräber? Hier sehen wir, daß wenigstens vom vierten Jahrhundert an die Vorstellungen der Etrusker von diesen Gedanken so beherrscht waren, daß keines der Gräber überhaupt mehr ohne Anspielungen auf die orphische Lehre vom Jenseits gemalt wurde. Der Beweis soll im Folgenden mit Hilfe der oben genannten Gruppe Cornetaner Gräber geführt werden. Prüfen wir daraufhin zunächst das früheste und schönste, die *Tomba dell' Orco* aus dem vierten Jahrhundert.

Über seiner Aufdeckung hat ein beklagenswertes Mißgeschick gewaltet. Ein unvernünftiger französischer Offizier hat in übel angebrachtem Patriotismus versucht, die Fresken des von ihm 1868 gefundenen Grabes von den Wänden zu lösen, um damit den Louvre zu bereichern, und hat dabei große Partien der Wandflächen zerstört. Wie durch ein Wunder ist der schöne Kopf neben unserem Titelblatte diesem Vandalismus entgangen. Spuren der Bemühungen, ihn loszusägen entdeckt man noch ringsum. Es scheint, daß ein Beauftragter des französischen Grafen Caylus im achtzehnten Jahrhundert, der ähnlichen Diebstahl plante Schule gemacht hat (Abschnitt 6). So ist weniger als ein Drittel von den Malereien dieses Grabes erhalten geblieben. Wahrscheinlich besäßen wir sonst eine in ihrer Vollständigkeit einzigartige Schilderung der etruskischen Unterwelt. Rechts wie links vom Eingang sind die Wände bis auf den nackten Stein zerstört. Nahe der hinteren Ecke rechts liegt unter einer Weinlaube auf prächtig überdecktem Lager ein Paar, Mitglieder der Familie Velchas laut etruskischer Inschrift, beide mit Kränzen geschmückt, der Mann hält in der Rechten einen Zweig. Dunkles Gewölke wallt um sie, der Schauplatz ist der Hades (Abb. 21). Andere gelagerte Figuren, dabei Kinder, nur noch in Resten erhalten, erkannte man auf der angrenzenden Rückwand des Grabes,[26]) also eine ganze Gesellschaft von Personen, zu einem Gelage vereinigt nahe dem Throne der Unterweltsherrin. Diese ist neben ihrem Gemahl, dem Hades stehend gemalt (Abb. 22) als Schrecken einflößende Gestalt mit einem Gesicht voll kalter Schönheit (Tafel 62) und Schlangen im Haare. Von Dampf umwölkt, wie die Gelagerten, ist das Herrscherpaar, Hades gibt dem dreiköpfigen bewaffneten Riesen Geryoneus einen Befehl, links folgten weitere Figuren, wir sehen noch die Reste eines weiblichen Flügelwesens (helle Fleischfarbe) mit Schlangen im Haar, wahrscheinlich eine Gorgo. Gewiß folgten hier noch andere schreckliche Wesen des Hofstaates der Unterweltsherrscher. Nach Vergil (Aen. VI, 289) gehören in den Vorhof



Abb. 21. Mysten in *T. dell' Orco.*

des Hades „der Skyllen und Kentauren Zwitterleiber, Briareus hundertarmig und der Lindwurm des tiefen Pfuhls, der schrecklich fauchende, Chimaera brandgewappnet, die Gorgonen, Harpyen und des Riesen Drillingskörper". Geryoneus, der „Brüller", ist hier gut am Plaße. Brüllend dachte man sich in orphischen Kreisen die Hadesöffnung bei Fluchtversuchen besonders arger Sünder.[27]) Hinter Hades' Thron in einer Nische der Wand liegt der Kyklop (Abb. 23), durch sein breites, gefräßiges Maul und seine aufgedunsenen Formen als Fresser charakterisiert. Was hat er hier zu suchen in unmittelbarer Nähe des Hades? Die Erklärung ist man seither schuldig geblieben. Entweder verzichtete man ganz auf ein Verständnis oder hielt die Szene der Blendung des Riesen für so abweichend von den übrigen dieses Grabes, daß man an die Interpolation einer späteren Zeit dachte. Ein Gelehrter hielt sogar die Figur des Kyklopen hier nur für dekorativ.[28]) Ich glaube, die Ursache liegt tiefer. Nach alter Volksvorstellung ist der Kyklop einer jener Menschenfleisch fressenden Dämonen der Unterwelt, ähnlich wie der Eurynomos, den Polygnot in seiner Nekyia malte, der Dämon, der den Leichen das Fleisch von den Knochen nagte. Beides sind euphemistische Namen, beide Gestalten sind der Volksphantasie vertraut. In dem Satyrspiel Kyklops des Euripides, in dem bezeichnenderweise auch von dem Gesang des Orpheus als Heilmittel die Rede ist, wird Polyphem als „Metzger des Hades" bezeichnet.[29]) Ich glaube, das genügt zur Erklärung seines Platzes hinter Hades. Daß der Maler ihn in die aus der Odyssee bekannte Situation gebracht hat, wie er inmitten seiner Herde von Odysseus geblendet wird, beweist seinen Mangel an eigener Erfindungskraft. Die Szene der Blendung hat mit der Unterwelt nichts zu tun, auch nicht mit der Nekyia der Odyssee, in der der Kyklop gar nicht vorkommt. Der Maler wollte den Hadesschlächter der orphischen Unterwelt darstellen, wählte aber die Form, in der er aus bildlichen Vorlagen den Polyphem kannte, nicht anders, wie er auch den Todesdämon direkt nach einem griechischen Vorbild, einer Erinysgestalt formte (Tafel 60). Nur in der ganz individuellen Gestaltung der Köpfe beider Dämonen der Unterwelt zeigt sich der echte Etrusker. Welch grausamer Humor liegt in dem Polyphemkopf mit seinem breiten Maul und dem gewaltigen einen Auge, das wie ein Kirschkern herausgehoben wird. Einzelheiten, wie die Maserung des Holzbalkens liebevoll anzugeben gelang dem Maler besser, als die anstrengende Handlung auch nur wahrscheinlich zu machen (Tafel 65).


Abb. 22. Hades, Persephone, Geryoneus in *T. dell' Orco.*


Abb. 23. Blendung des Kyklopen in *T. dell' Orco.*

Vor dem Herrscherpaar, das inmitten seiner monströsen Untertanen thront, von Dampf und zischenden Schlangen umgeben, ist auf einer langen Wand des Grabes ein Zug von Helden der

Vorzeit gemalt (Abb. 24). Aias sehen wir mit breiter Brustbinde, die seine beim Selbstmord entstandene Wunde deckt, den Schatten des blinden Sehers Teiresias, der sich mit dem Stabe vorwärtstastet, Memnon, ebenfalls mit breitem Verbande um die Brust, alle durch etruskische Beischriften bezeichnet und geführt von einem geflügelten Dämon. Wieviele Figuren hinter Aias rechts und wieviele links noch gemalt waren, ist ungewiß. Links ist noch Raum für eine ganze Reihe, von denen Reste zu erkennen sind (Abb. 24 rechts unten). Es ist eine der aus Homers Nekyia und vielen späteren Dichtungen bekannten Heldenprozessionen, die ein fester Bestandteil orphischer Unterweltsbeschreibungen gewesen sind, am bekanntesten aus Virgils Aeneis, wo Anchises den Aeneas die trojanischen Helden erblicken läßt, wie auf unserem Gemälde mit ihren frischen Wunden. Daß die Toten in der Form, wie sie gestorben sind, in der Unterwelt weiterleben, ist eine alte Volksvorstellung. So erscheint dem Aeneas Deiphobus „am ganzen Leib zerfleischt, sein edles Antlitz, die beiden Arme grausam zugerichtet, die Schläfen arg verstümmelt, abgerissen die Ohren und die Nase wundentstellt, mit Mühe nur erkannt' er ihn, der bebend zu bergen suchte seine grausen Wunden". Da kommt Idaeus „der noch den Wagen, noch die Waffen hielt". Hektors Schatten trägt bei Vergil noch die Spuren der Schändung seiner Leiche.[30]) Erinnert sei auch an den Schatten der Schwester, der dem Dichter Tibullus erscheint, „so wie sie aus dem hohen Fenster hinabgestürzt und blutig zu des Hades Seen gelangt".[31]) Die Helden (Abb. 24 und Tafel 64) schreiten durch ein Feld von Asphodelos, auf dessen Blättern sich kleine menschliche Wesen schaukeln, für deren Deutung die Erklärer in arger Verlegenheit waren. Die Träume, die nach Vergil am Eingang der Unterwelt unten an den Blättern des Ulmbaumes hängen, können nicht gemeint sein, die flatternden Seelen der unbekannten Schatten müßten Flügel haben und viel zahlreicher sein.[32]) Ich möchte, natürlich mit allem Vorbehalte, eine andere Erklärung versuchen. Zum Verständnis hilft vielleicht eine, wenn auch späte Unterweltsschilderung, die um 400 n. Chr. entstandene Vision des heiligen Paulus, eine Art göttliche Komödie im Kleinen.[33]) In der alten deutschen Übersetzung heißt es darin: „da sach sant Paull vor dem Helltor prinnent pawm (arbores igneas) und sach dy sunder daran hangen, etlich pey den fuezzen, etlich pey den henden, etlich pey den Zungen, etlich pey den locken, etlich pey den armen, etlich pey dem hals". In der lateinischen Fassung ist die Beschreibung „wie die Äpfel zur Sommerszeit auf den Bäumen zu hangen pflegen" viel weniger drastisch. Es scheint mir klar, daß auf dem Cornetaner Bild die menschlichen Figürchen nicht klettern oder herumfliegen, sondern wie die Fliegen am Leimstreifen, die eine mit den Füßen, eine andere an den Händen kleben in vergeblich zappelnder Bemühung sich loszureissen. Daß die Paulusvision voll orphisch-pythagoreischer Phantasien steckt,

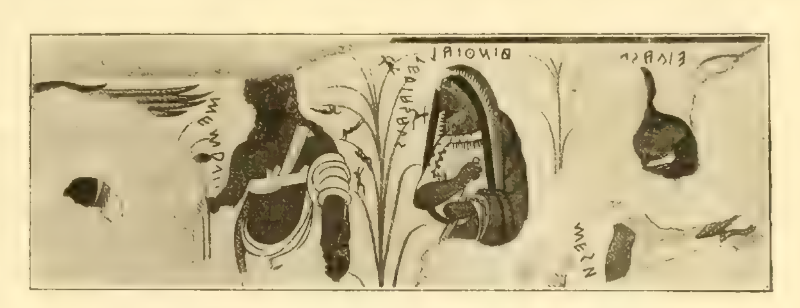


Abb. 24. Memnon und Teiresias in *T. dell' Orco.*



Abb. 25. Theseus und Peirithoos in der Unterwelt in *T. dell' Orco.*

ist längst erkannt. Die Einzelheit, daß die Sünder an den Zweigen hängen, ist altes Gut darin. Das beweist die Hadesfahrt des Pythagoras selbst, der in der Unterwelt Hesiod und Homer für ihre Verleumdung der Götter bestraft sah, ersteren an eine eherne Säule gefesselt, den Homer aber an einem Baume hängend, von Schlangen bewacht.[34]) Schlangen sind das unentbehrliche orphische Requisit der Unterwelt. In Aristophanes Fröschen werden sie besonders hervorgehoben, in den orphischen Hymnen und später bei den Gnostikern spielen sie eine Rolle.[35]) Unser Grab und andere in Corneto und Orvieto sowie die am Ende dieses Abschnittes wiedergegebene etruskische Unterweltsvase aus Orvieto bestätigen es zur Genüge.

Ein anderes Gemälde unseres Grabes zeigt Abb. 25. Der geflügelte Dämon Tuchulcha mit schlangengekröntem Geierkopf und Eselsohren, der eine Schlange schüttelt, als Plagegeist der beiden Jünglinge Theseus und Peirithoos, der bekannten Unterweltsbüßer, die wegen ihres frevelhaften Vorhabens, die Persephone zu rauben, am Felssitz festgewachsen sind. Tuchulcha, auf dessen Satansfratze wir zurückkommen, entspricht hier in Funktion wie körperlichem Aussehen der strafenden Gerechtigkeit, der Dike unteritalischer Unterweltsvasen. Das malartige Gebilde hinter dem Theseus, das wie ein Postament mit Deckel aussieht, dabei durchlöchert scheint, ist schwer zu deuten.[36]) An diese Peinigungsszene, die rechts sich fortsetzte und wohl noch andere Plagegeister und ihre Opfer zeigte, wie sie uns mit Namen in der Infernoschilderung im Axiochos des Lukian genannt werden, schließt sich die Darstellung Abb. 26 an, deren rechtes Ende allein erhalten ist, während sie ursprünglich eine lange Wand gefüllt haben muß. Wir sehen einen Tisch mit mächtigen Vasen darauf und zur Bedienung einen Knaben mit Kanne und Schale, nackt bis auf ein Amulett am linken Oberarm. Ein schöner geflügelter Jüngling, ein „Engel“ wie wir ihn in mittelalterlicher Kunst nennen würden, eilt, ähnlich wie auf etruskischen Grabstelen aus Bologna,[37]) mit einem Salbgefäße nach links, wo das Mahl der Seligen, die Hauptsache, sich angeschlossen haben muß. Direkt gegenüber den thronenden Unterweltsgöttern beginnend, zog es sich wahrscheinlich hin bis zum Eingang des Grabes. Die bereitstehenden Humpen passen an Größe und Zahl gut zu der Vorstellung der orphischen Ordensbrüder von den Wonnen der Geweihten: Schmaus und ewiger Trunkenheit im Kreise der Heiligen bei der Herrscherin Persephoneia.


Abb. 26. Schenktisch der Mysten in *T. dell' Orco.*

Bruchstücke nur sind uns geblieben von dem Unterweltsgemälde des etruskischen Malers des vierten Jahrhunderts. Vieles wüßten wir gern, was heute leider zerstört ist. Aber soviel sehen wir noch: nicht wie angenommen wurde, die homerische Nekyia war gemalt,[38]) sondern eine Unterwelt, wie sie die unteritalischen Hadesbücher enthalten haben, um deren Rekonstruktion sich A. Dietrich mit so großem Erfolge bemüht hat, die Unterwelt der Orphiker und Pythagoräer. Die Wonne der Seligen ist unmittelbar neben die Qualen der Sünder gestellt in dem schroffen Kontrast, den wir aus der orphischen Lehre kennen. Wer ungeweiht zum Hades kommt, der muß im Schlamm liegen, der Gereinigte aber und Geweihte wird, dort angelangt, bei den Göttern wohnen, sie rüsten ein Mahl der Heiligen, mit Kränzen geschmückt und im Rausche bringen sie die ganze Zeit hin, die Ungeweihten aber und Gottlosen werfen sie in einen Sumpf im Hades.[39])

Das sind die orphischen Gedanken, die uns der Maler des etruskischen Grabes vor Augen führt, es ist die Unterwelt, wie die von orphisch-pythagoreischen Lehren durchdrungenen Etrusker des vierten Jahrhunderts sie sich dachten. Die Betrachtung einer Figur habe ich bis zuletzt aufgespart, des phantastischen Flügeldämons im Kostüm der griechischen Erinys,[40]) mit Hakennase, Ziegenbart, Spitzohren, gesträubtem Haar und rundem Lichtschein um den Kopf (Tafel 60). Ein Teufel mit dem Nimbus! Dieser ist nach antiker Auffassung das Symbol der Herrschergewalt und ist bekanntlich später in die christliche Kunst übergegangen, zuerst bei heidnischen Köpfen, um 400 zunächst für Christus und etwa 100 Jahre später allgemein als „Heiligenschein" verwendet.[41]) Als Herrscher im Reiche der Toten ist dieser Dämon hier charakterisiert und mitten unter die Gesellschaft der gelagerten Geweihten in ihrer reinen, weißen Festtracht der *καθαροί* als fürchterlicher Gast gesetzt. Er schwingt den Hammer in beiden Händen, auch dadurch als Todesdämon charakterisiert, dem Macht und Gewalt zukommt, ein Wesen, vergleichbar der volkstümlichen Figur des Eurynomos, des „weithin Waltenden", den Polygnot in seinem berühmten Unterweltsbild in Delphi gemalt hatte und der nach des Pausanias Beschreibung diesem etruskischen Dämon sehr ähnlich gewesen sein muß, von einer „zwischen blau und schwarz die Mitte haltenden Hautfarbe, ähnlich der Farbe der Schmeißfliegen, die auf dem Fleisch zu sitzen pflegen", und die Zähne fletschte.[42]) Zum Unterweltspersonal dieses Grabes gehören schließlich noch zwei männliche Dämonen mit großen Schlangen neben sich am Boden, die in Relief links und rechts neben einer verschütteten Tür angebracht sind.[43])

Die Unterweltsdarstellung, die wir betrachteten, ist nicht vereinzelt in der etruskischen Malerei. In Orvieto zeigt ein ähnlich wie das Cornetaner aus zwei Räumen bestehendes Grab, in dem einen das Herrscherpaar des Hades, ebenfalls in Dampfwolken gehüllt, die aus dem Unterweltsstrom aufsteigend gedacht werden,[44]) sowie ein Mahl bekränzter Seligen mit Tafelmusik und einen Tisch voll Trinkgefäßen neben ihnen, im Nebenraum die Vorbereitungen in Küche und Keller, in Vulci sah man hinter den Unterweltsgöttern drei Figuren, vielleicht die Totenrichter gemalt und auf den Thron zuschreitend eine Reihe anderer Figuren.[45]) Wie beliebt nicht nur in Etrurien, sondern auch bei den Römern Darstellungen der Unterwelt in der Malerei waren, beweisen gelegentliche Erwähnungen von Schriftstellern. In den „Gefangenen" des Plautus[46]) sagt ein Sklave, der aus den Steinbrüchen zurückkommt: „oft sah ich viele Gemälde von den Peinigungen im Acheron, aber kein Acheron gleicht dem, wo ich gewesen bin in den Steinbrüchen." Cicero nennt in den Tusculanen die Unterweltsdarstellungen „Fabeleien der Dichter und Maler".[47]) Aus seiner Zeit stammen die esquilinischen Odysseelandschaften im Vatikan, auf denen Odysseus in der Unterwelt dargestellt ist und eine Auswahl von Büßern. Jünger, aus dem ersten Jahrhundert nach Chr. ist das Grabgemälde aus Ostia im Lateran mit Orpheus, der seine Gemahlin aus der Unterwelt heraufführt, deren Tor, Wächter und Hund neben Pluto und Proserpina zu sehen sind.[48]) Auf ein Unterweltsgemälde nach Art des etruskischen scheint sich der spätrömische Dichter Claudianus zu beziehen im „Raub der Proserpina", der das erhabene Haupt des Pluto „von düsterer Wolke umhüllt" nennt.[49]) Schließlich hören wir um 400 n. Chr bei dem Dichter Ausonius, der eine Zeitlang am römischen Hof in Trier lebte und das erste Mosellied gedichtet hat, von einem Gemälde, das er in Trier gesehen hat. Er beschreibt es in einem Gelegenheitsgedicht „Amor am Galgen."[50]) Auf dem Bild waren die Heroinen, die wegen unnatürlicher Liebe im Hades Strafe erleiden — ein seit alexandrinischer Zeit beliebter Gegenstand — gemalt, wie sie sich an Amor, der ihnen unvorsichtig in die Finger geraten ist, rächen, indem sie ihn aufhängen und in raffinierter Weise quälen. Ein besonderer Effekt in dem Bilde, an dessen Realität nicht zu zweifeln ist,[51]) muß der dichte Nebel gewesen sein, der in dem Gedicht immer wieder erwähnt wird und an die gemalten Wolken der etruskischen *Tomba dell' Orco* lebhaft erinnert. „Hast du", heißt es in der Einleitung an den Empfänger des poetischen Briefes „jemals einen Nebel auf die Wand gemalt gesehen? Sicherlich, und du erinnerst dich daran. In Trier

nämlich ist im Zimmer des Zoilus folgende Malerei: Liebhaberinnen schlagen den Cupido ans Kreuz, nicht die heutigen, die gern sündigen, sondern Heroinen, die sich vergeben und den Gott dafür quälen, von welchen unser Maro in den tränenreichen Gefilden einen Teil aufzählt." Sappho, Pasiphae, Phaedra und eine ganze Schar berühmter Büßerinnen erscheinen klagend, jede in charakteristischer Haltung, ähnlich wie auf den Heroinenbildern von Tor Marancio im Vatikan,[52]) Sappho z. B. im Begriffe, sich vom Felsen ins Meer zu stürzen. Da kommt Amor mit der Fackel herangeschwirrt, sie erkennen ihn, trotz des Nebels, packen ihn, binden ihn an eine Myrthe und peinigen ihn wie die Furien, die Qualen durch Wasser und Feuer nachahmend, wobei die Mutter Venus selbst am schlimmsten gegen den Sohn wütet, sodaß schließlich sogar die Heroinen selbst ihr Halt gebieten müssen, worauf der übel gerupfte Cupido durch das aus Vergil bekannte Tor der Träume zur Oberwelt entflieht. Ich habe den Inhalt dieses Gedichtchens deshalb so ausführlich angegeben, weil die Figur des aufgehängten Amor und die furienartigen Peinigerinnnen mit ihren Feuerbränden und anderen Marterwerkzeugen merkwürdig an ein anderes etruskisches Gemälde erinnern, das auf Seite 33, Abb. 27, 28 abgebildet ist und gleich zu besprechen sein wird. Man sieht, Bilder mit Szenen aus der Unterwelt waren vom vierten Jahrhundert an bis tief in die römische Kaiserzeit bei Etruskern wie Römern etwas ganz Übliches. Aber nicht nur in Italien. In einer fälschlich dem Demosthenes zugeschriebenen, tatsächlich alexandrinischen Schrift wird schon auf Unterweltsmalereien angespielt mit Peinigungen von Sündern durch schreckliche Wesen wie Fluch, Verleumdung, Neid, Zwietracht, Zwist.[53]) Ganz ähnliche allegorische Figuren erscheinen unter den Namen „Rächerinnen" oder „Verhängnis" und ähnlichen auf den tarentinischen Unterweltsvasen, an deren engem Zusammenhang mit Wandgemälden niemand zweifeln wird.[54]) Unteritalisch-griechische Gemälde sind als Vorbilder für diese Vasen anzunehmen, auf denen Orpheus in der Unterwelt erscheint, wie er für die durch seine Weihen Geläuterten bei Persephone um ein seliges Leben bittet.[55]) Aber die Nachwirkung solcher orphischen Höllenbilder scheint viel weiter zu gehen, auch wenn sie selbst längst verloren sind. Mit Recht haben französische Gelehrte betont, daß der Einfluß von Wandmalereien mit Unterweltsdarstellungen auf die römischen Dichter höher anzuschlagen sei, als man im allgemeinen angenommen hat. Zahlreich, sahen wir, waren Hadesbilder in der Zeit des Plautus schon in Italien. Ist es da verwunderlich, wenn auch Dichter durch sie inspiriert wurden? Vergil namentlich flicht überhaupt gern Beschreibungen von Kunstwerken, die er selbst gesehen hat, in sein Epos ein.[56]) Sollte es so undenkbar sein, daß ihm bei der Abfassung der Hadesfahrt seines Helden ein Unterweltsgemälde vor Augen stand, und seine Phantasie zur Ausmalung von Einzelheiten seiner Nekyia anregte? Eine Reihe merkwürdiger Übereinstimmungen mit Darstellungen in den etruskischen Gräbern würden sich so am leichtesten erklären lassen.[57]) Soweit zu gehen, wie es neuerdings wohl geschehen ist, braucht man deshalb nicht, nämlich geradezu anzunehmen, Vergil sei in etruskische Gräber gekrochen und habe deren Malereien gesehen.[58]) Unmöglich wäre das ja freilich nicht, aber beweisen läßt es sich ebensowenig. Es genügt auch, wenn wir annehmen, der Dichter oder seine orphische Quelle sei mit Unterweltsmalereien vertraut gewesen, von denen Italien, wie wir sahen, voll war. Ich betone ausdrücklich, daß es mir fern liegt zu behaupten, bildliche Vorlagen allein hätten die Anregung zu Vergils Hadesschilderung gegeben. Aber einzelne Züge in dieser bzw. in Vergils Quelle ließen sich so am leichtesten erklären.

In dieser Vermutung werden wir entschieden bestärkt, wenn wir die Malereien eines anderen, heute leider verlorenen etruskischen Grabes betrachten, auf die schon hingewiesen wurde, der sog. *Tomba Tartaglia*, die uns das „Fegefeuer der Etrusker" zeigt. Die auf S. 33 gegebene Abbildung zeigt die Schmalwand vollständig, auf der Langwand waren, links von den beiden sich die Hand reichenden am Tore einst noch „Reste anderer Figuren mit Flügeln" zu sehen, die bei der Anlage eines neuen Einganges zu der Gruft zerstört wurden.[59]) Wie weit die alte Zeichnung in Einzelheiten richtig ist, läßt sich nicht sicher sagen. Dreierlei Arten von Figuren lassen sich darauf unterscheiden, erstens

solche mit hohen Stiefeln und kurzen Röcken, offenbar Dämonen, wie ihre Flügel zeigen. Daß sie bei dreien von ihnen, nämlich den beiden der Schmalwand und dem Torhüter der Langwand fehlen, möchte ich für eine Ungenauigkeit der Zeichnung halten. Wahrscheinlich waren die Flügel auf dem Original nicht mehr genügend zu erkennen. Eine zweite Gruppe bilden die Figuren in langen Gewändern, je zwei auf jeder Wand. Schließlich die drei nackten, mit den Händen an der Decke aufgehängten Männer. Zwei von ihnen werden mit Marterinstrumenten bearbeitet, einem Hammer und seltsamen Werkzeugen mit hakenförmigen Ansätzen, die zum Eintreiben in das Fleisch bestimmt scheinen. Die langgewandeten Figuren sind als Seelen zu verstehen, eine von ihnen, von jetzt fehlenden Genien geleitet, wird durch das Tor entlassen, eine andere auf derselben Wand steht auf einer flachen, am Boden liegenden Platte, aufmerksam von einem der Flügeldämonen beobachtet, dem über jedem Arm ein bindenartiges Tuch hängt. In der Mitte der Schmalseite wird eine Seele, die in lebhafter Unterhaltung mit einer anderen begriffen ist, von einem Dämon an der Schulter gefaßt





Abb. 27. Langwand der *Grotta Tartaglia* (nach Dempster).

Szenen aus dem etruskischen Purgatorium.



Abb. 28. Schmalwand der *Grotta Tartaglia.*

und mit dem Feuerbrande seiner Fackel bedroht. Die Fackeln deuten auf die Finsternis des Ortes, der Unterwelt, ähnlich wie in einem bekannten Orvietaner Grab ein Kandelaber mit brennenden Wachskerzen. Der Sinn der Darstellung ist im allgemeinen klar. Die Seelen werden offenbar allen möglichen schmerzhaften Prüfungen unterzogen, an den Händen aufgehängt, die nackten Körper mit Hämmern und anderen Marterwerkzeugen bearbeitet, sie werden mit Fackeln gesengt, müssen, wie es scheint, auf einer wahrscheinlich glühenden Platte die Probe bestehen und werden schließlich zum Tore zurückgeführt und entlassen. Nicht ein etruskisches, sondern ein mittelalterliches Bild aus der Inquisitionszeit glauben wir vor uns zu haben. Die Deutung des Vorganges hat schon im 18. Jahrhundert die Gelehrten beschäftigt. Einer von ihnen dachte an das ländliche Fest der *Lares compitales*, an dem bei den Römern wollene Puppen aufgehängt wurden, die den Hausherrn darstellten und mit denen das Gesinde seinen Schabernack trieb, eine völlig unmögliche Erklärung dieses etruskischen Grabgemäldes. Eher ließe sich, wenn die Flügelwesen nicht wären, bei den an der Decke hängenden Figuren an eine Tortur von Sklaven denken, die nach Beschreibungen antiker Autoren in ähnlicher Weise vorgenommen wurde. In Plautus' Lustspiel *Asinaria* zählt einer der Sklaven auf, was sie fürchten, „die Stacheln und glühenden Platten, Kreuze, Fesseln, Ketten, Gefängnisse und Marterinstrumente.“[60]) Es lag nahe, daß man sich in orphisch-pythagoreischen Kreisen die Unterwelts-

strafen als Abbild und Fortsetzung solcher Qualen dachte. Gegen sie wendet sich offenbar die geniale Kritik, die der Freigeist Lucretius an den Hadesphantasien übt in der berühmten Partie des dritten Buches, wo er die Strafen des Tantalos, des Tityos, Sisyphos, der Danaiden als die Qualen menschlicher Leidenschaften im Diesseits deutet, die man auf das Jenseits nur übertragen habe. Unter den Schrecken, durch die sich die Toren schon auf Erden eine Hölle schaffen, zählt er besonders auf „den Kerker, Sturz vom Felsen, Peitschenhiebe, die Henkersknechte, Folterbock und Pech, die glühenden Platten, Fackelbrände." [61]) Man glaubt dabei Bilder wie die der etruskischen *Tomba Tartaglia* vor Augen zu haben. Sollte das oben beschriebene Trierer Gemälde in dem Zimmer des „Zoilus" mit dem Amor am Myrthenbaum, den die furienartigen Frauen im Nebel der Unterwelt mit Feuer- und Wasserpein quälen, auf dem unter anderen eine Frau, angeblich Sappho zu sehen war, die vom Felsen stürzte und die Pforte, durch die zuletzt Cupido enteilt, nicht von Ausonius mißverstanden und tatsächlich eine orphisch-pythagoreische Unterweltsdarstellung mit Büßerinnen und den schmerzhaften Läuterungen einer aufgehängt schwebenden, nackten Seele nach Art des etruskischen Bildes gemalt gewesen sein? Das tragikomische Idyll des bestraften Amor am Myrthenbaum wäre damit freilich zerstört. Außer den gegen orphische Spekulation polemisierenden Versen des Lucretius läßt sich aus der römischen Dichtung noch eine andere berühmte Stelle zur Erklärung der etruskischen Malerei (Abb. 27, 28) anführen. Es sind die Worte im sechsten Buche der Aeneis, mit denen Anchises die Seelenwanderung erklärt. Ich will sie nach E. Nordens trefflicher Übersetzung zitieren: [62]) Aeneas fragt: „So ist's denn, Vater, wahr, daß Seelen wandern von hier zur obern Welt in träge Körper? Was sehnen sich zum Licht so arg die Armen?" Worauf Anchises: „Beseelend nährt den Himmel und die Erde . . . ein Lebenshauch, und die Materie bewegt der Geist: der flutet durch die Glieder und bindet ganz sich mit dem Leib der Welt. Er zeugt mit ihr die Menschen, das Getier des Landes und der Luft, die Ungeheuer, die unterm Marmorglast die Tiefe birgt. Vom Himmel stammt ihr Same: Himmelsfeuer leiht ihnen Lebenskraft, solang kein Körper sie schadvoll lähmt, kein irdisches Gelenk sie abstumpft und dem Tod verfall'ne Glieder. Die bringen Furcht, Begierde, Schmerz und Lust, und in des Körpers Grabesnacht gekettet, dringt nimmermehr zum Himmelslicht der Geist. Ja, wenn des Lebens letzter Schimmer floh, weicht doch nicht alles Leid, nicht alles Siechtum des Körpers völlig von den armen Seelen. Viel Keime mußten, wuchernd mit der Zeit, einwachsen tief in wundersamer Art. *So werden sie mit Marterqual gepeinigt zur Buße für die altererbte Schuld. Die einen schweben ausgespannt im Winde, den anderen wird der Sünde Keim geläutert im Wasserwirbel oder Feuerbrand: ein jeder büßt, wie es sein Dämon heischt.* Dann wallen wir durch Paradiesesauen; jedoch nur wen'ge dürfen dort verbleiben, bis ganz der Kreis der Zeit erfüllet ist, und nach Äonen ihrer Sünde Flecken erloschen sind und wieder rein erstrahlt in lautrer Feuerluft der Himmelgeist. Die andern alle ruft, wenn tausend Jahre das Zeitenrad gerollt, ein Gott in Scharen zu Lethes Fluten, daß sie mählich wieder Verlangen spüren, einzugeh'n in Körper, und wiedersehn die Welt erinn'rungslos."

Daß die ganze berühmte Stelle über die Seelenwanderung orphisch-pythagoreischen Quellen entstammt und daß namentlich die im Druck hervorgehobenen Worte von dem qualvollen Läuterungsprozeß, den die Seele in einer Art Fegefeuer durchmachen muß, um von der irdischen Kontagion, der sie mehr oder weniger im Leben verfallen ist, gereinigt zu werden, an alten Volksglauben anknüpften, haben E. Norden und andere nachgewiesen. [63]) Vom fünften Jahrhundert bis in die Zeit der Gnosis und des Neuplatonismus hinab läßt sich die Lehre dieser Läuterung verfolgen, ein hochaltertümlicher Glaube, der durch die orphisch-pythagoreische Theologie wie so vieles aufgenommen und durch Männer wie Plato und Poseidonios späterer Zeit übermittelt wurde. Die christliche Lehre, der der Begriff einer Läuterung der Seelen nach dem Tode vor ihrer Rückkehr zu Gott, also der Begriff des Purgatoriums ursprünglich ganz fremd war, hat ihn durch die platonisierenden christlichen Theologen

überkommen. Origenes und der Verfasser der griechischen Pistis Sophia (um 200 n. Chr.) haben ihn zuerst.[64]) Wie die Sache selbst, so ist auch die Lage des Ortes der Läuterung durch das Christentum altorphischer Lehre entnommen und bis tief ins Mittelalter geläufig geblieben, bis zu Dante und den frühtoskanischen Malern: nämlich eine Zone zwischen Erde und Himmel. Dort vollziehen sich die geheimnisvollen Prüfungen, bei denen alle Elemente mitwirken,[65]) um die Seelen von ihren Flecken zu reinigen. In der Atmosphäre denkt sich z. B. Cicero (nach Poseidonios) den Aufenthaltsort der Seelen nach dem Tode, wo feurige Wolken, Regen und die Winde auf sie einwirken müssen.[66]) Es ist das Reich, das wir auf der grandiosen Malerei des Trionfo della Morte im Camposanto in Pisa von den Teufeln und Engeln bevölkert sehen, die sich um den Besitz der Seelen streiten, die eben ihre vom Tode hingemähten Körper verlassen haben (Abb. 51).

Die etruskische Vorstellung von dem, was der Seele unmittelbar nach dem Verlassen des Körpers bevorsteht, lernen wir aus den Malereien eines anderen Cornetaner Grabes kennen, der sogen. *Tomba del Cardinale* oder dem Grab der „Seelenwanderung". In diesem geräumigsten aller Cornetaner Gräber, dessen flache kassettierte Decke auf vier Pfeilern ruht, war rings an den Wänden oben ein Figurenfries gemalt, von dem heute nur noch Reste vorhanden sind (Proben auf Tafel 59). Im 18. Jahrhundert sah man noch die Spuren von fast 200 Figuren, in denen Winckelmann schon richtig „die hetrurische Lehre von dem Zustande der Seele nach dem Tode" dargestellt fand, Lanzi „die geheime Philosophie der Seele," Micali „symbolische, auf den Jenseitsglauben der Etrusker bezügliche Figuren" erkannte. Die charakteristischsten Stücke des Wandfrieses sind nach alten Stichen von Byres aus dem 18. Jahrhundert in Abb. 11, 18, 19, 29—34 und im 6. Abschnitt, Abb. 69a wiederholt. Soweit sie sich heute noch mit den Originalen vergleichen lassen oder dies um die Mitte des vorigen Jahrhunderts möglich war, ist die Wiedergabe der Figuren stark maniriert, ihre Gesten und namentlich die Gesichter sind süßlich und sentimental geworden, die flatternden Gewänder verändert. Die Flügel an den Knöcheln der Genien sind irreführend. Sie tragen Stiefel mit Laschen, wie die Jäger und Erinyen auf griechischen Darstellungen. Dagegen ist der von den meisten älteren Beobachtern betonte Unterschied ihrer roten und schwarzen Hautfarbe richtig. Es handelt sich um schwarze Dämonen mit roten und um rote mit schwarzen Stiefeln, die sich deutlich abheben von dem Fleische.[67]) Die Figuren müssen schon im 18. Jahrhundert arg verwischt gewesen sein, daher die starken Abweichungen der Zeichnungen voneinander. Vom etruskischen Geiste der Malerei ist in Byres' Stichen wenig übrig geblieben, wenn sie auch im Sujet und in den Hauptzügen den Originalen entsprechen.

Wir sehen folgende Darstellung. Menschen in langen weißen Gewändern passieren unter dem Geleite geflügelter Dämonen Tore zu Fuß, zu Pferde oder werden auf Wagen gefahren, vor deren Deichsel sich zwei dieser Flügelwesen gespannt haben. Sie werden zur Unterwelt geführt oder getrieben von lichten und von dunklen Genien. Mit Hämmern versehene schwarze Dämonen sieht man als Wächter an den Toren, als ob sie die Reisenden nach ihrem Paß befragten. Vor einem der Tore sitzt furienartig, wie Tisiphone in Vergils Schilderung als Wächterin des Einganges zum Hades ein Dämon, der absichtlich an der Wand ausgekratzt ist, so daß wir nicht erkennen können, ob er männlich oder weiblich war (Abb. 69). Die Seelen gehen entweder ergeben einher, oder sie wollen fliehen, andere sträuben sich. Vor einem der Tore ist ein nackter Mann in die Knie gesunken und hebt flehend die Hände zu seinem Peiniger empor, durch ein anderes zieht, geleitet von guten Genien, friedlich ein Zug von Seelen (Abb. 69). Sie tragen Stäbe auf der Schulter, nach Micalis Beschreibung, der wohl richtiger sah, sind es Ackergeräte, Schaufel, Gabel u. dergl., die sie als Landleute charakterisieren.[68]) Ein Bauernmädchen mit dem Wassergefäß auf dem Kopfe sieht man an einer anderen Stelle, daneben eine alte Frau an einem Torgebäude, der ein Flügelgenius die Hand reicht (Taf. 59, 3). Auch Krieger unterscheidet man, zwei davon tragen die Leiche eines gefallenen Kameraden. Auf einem Karren wird eine ganz verhüllte Seele, die keine Erdenlast mehr zu beschweren



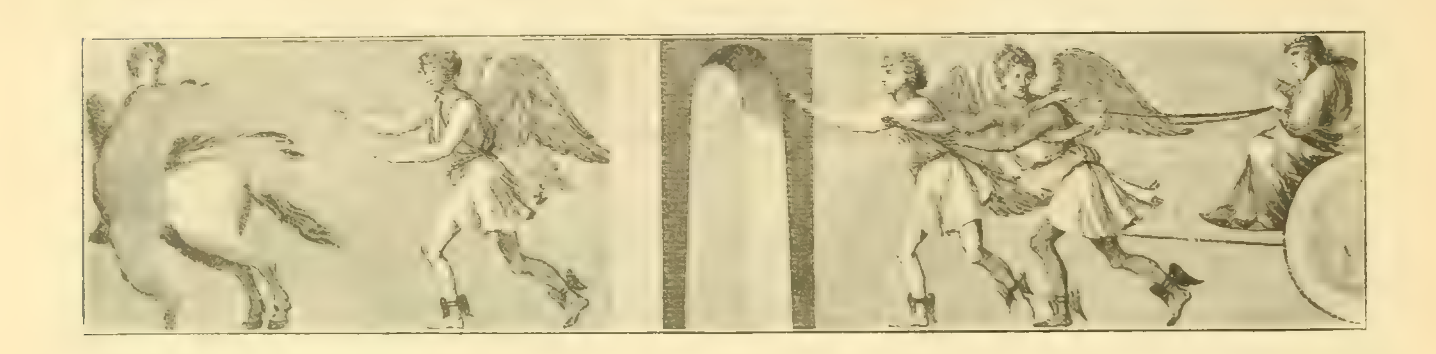






Abb. 29, 30, 31, 32. Malereien aus dem etruskischen „Grab der wandernden Seelen" (*Tomba del Cardinale*).

scheint, so federleicht sitzt sie auf dem schwanken Fahrzeug, von zwei Flügelwesen gezogen. Sie hat eben das Tor durchfahren, an dem mit gesenktem Hammer ein schwarzer Dämon postiert ist (Taf. 59, 1, Abb. 29). Ein königlicher alter Mann wird in eiliger Fahrt durch ein anderes Tor gefahren (Abb. 30) von zwei Dämonen, einem dunklen und einem hellen. Kein Zweifel, es sind die Seelen, die vor den Richter geführt werden, wo nach alter, wohl auch pythagoreisch-orphischer Anschauung die guten und bösen Genien sie verteidigen oder anklagen. Mehrfach sieht man eine Seele in der Gewalt zweier dunkler Genien, einmal kommt ein guter ihr zu Hilfe und hält einen der bösen am



Abb. 33. „Etruskischer Totentanz" aus der *Tomba del Cardinale.*

Flügel fest (Abb. 31). Ein andermal wendet sich ein guter Genius von einer Seele ab, die ihn vergeblich am Flügel festzuhalten sucht (Abb. 32). Auch zu Pferde sitzende Seelen sieht man, von Genien geleitet. Einer dieser ist mit einem Pferde beschäftigt, als wolle er es für eine Seele zum Besteigen bereit halten. Besonders fesselnd ist eine Szene (Abb. 33), in der ein Kindlein dem Mutterschoß entrissen werden soll von einem Flügeldämon, der freundlich, aber unerbittlich nach ihm die



Abb. 34. Guter und böser Dämon im Streit um die Seele eines Kindes (*Tomba del Cardinale*).

starken Arme ausstreckt, während sich die Mutter entsetzt nach ihm umblickt. Es ist eine Gruppe, die ganz an die Szenen mittelalterlicher Totentänze erinnert. Ein ähnlicher Geist spricht aus der Darstellung in Abb. 34, wohl der eindrucksvollsten des ganzen Grabes. Ein nacktes Knäblein steht zwischen zwei geflügelten Dämonen, von denen der böse, schwarze rechts es an sich reißen will, während der gute, weiße links es mit ausgebreiteten Armen lockt. Ein kleines Wesen mit Schmetterlingsflügeln, um dessen Hals das Kindlein seinen Arm legt, scheint das Zureden des guten Genius zu unterstützen. Links von dieser Gruppe schreitet durch ein Tor eine weißgekleidete Seele, friedlich und gottergeben, während rechts, neben einem Baume ein Mann mit dem Tragen einer schweren Last auf dem Kopfe sich abmüht. Die Szene hat man allegorisch zu deuten versucht, rechts die Mühen und Lockungen der Welt, links Erlösung und selige Beglückung. Voraussetzung ist, daß die alte Zeichnung in allen Einzelheiten Zutrauen verdient. Winckelmann und andere scheinen ihre Richtigkeit zu bestätigen (siehe unten im sechsten Abschnitt), leider ist nicht immer sicher, ob

sie das Original oder nur die Stiche vor Augen hatten. Die Mittelgruppe, das Kind zwischen dem schwarzen und dem hellen Dämon ist höchstwahrscheinlich richtig von Byres gesehen und wiedergegeben. Zum Vergleich bilde ich Abb. 35 ein Blatt aus einer sehr seltenen alten Ausgabe von Holbeins bunten Miniaturen zu seinem Baseler Totentanz ab.[69]) Es zeigt ein Kind in roten Pantoffeln, das beim Steckenpferdreiten von zwei Lemuren überrascht wird, die es packen und entführen, ein schwarzer Knochenmann und ein gelber. Auf einem Baume daneben erhebt eine Krähe krächzend ihren Unglücksruf.

Abb. 35. Altdeutsches Totentanzbild (nach Vallardi).

Von andern Figuren dieses Grabes, das deren an zweihundert enthielt, von denen die meisten bei Byres abgebildet sind, will ich absehen, da ihr Sinn nach den süßlichen Stichen oft dunkel und unverständlich ist. Aber auch die in ganz kleinem Maßstabe gemalten Originale, das möchte ich hier noch einmal betonen, haben künstlerisch nur geringen Wert. Religionsgeschichtlich sind sie desto interessanter, denn sie berühren die wichtigsten Probleme des etruskischen Jenseitsglaubens, der, wie wir sahen, von orphischer Lehre beeinflußt ist, und werfen gelegentlich ein überraschendes Licht auf Vorstellungen frühchristlicher Zeit. Bei der Betrachtung beschränken wir uns auf die im Vorhergehenden beschriebenen und abgebildeten. Soviel ist danach sicher: wir haben es in dem Fries der etruskischen *Tomba del Cardinale* des dritten vorchristlichen Jahrhunderts mit einer wohl einzigartigen Darstellung von dem Schicksal der Seele im Jenseits zu tun. Die Tore der Unterwelt, es sollen nach einer alten Beschreibung acht gemalt gewesen sein,[70]) erwähnt in der Mehrzahl auch der von Origenes bekämpfte Celsus,[71]) der römische Dichter Silius Italicus, der nach dem Muster Vergils eine ausführliche Beschreibung der Unterwelt gibt (Pun. XIII, 531—561), spricht von zehn. Es besteht Grund zu der Annahme, daß die orphisch-pythagoreische Lehre sich mit diesem Thema der Unterweltseingänge befaßt hat. Bei dem römischen Dichter ziehen durch das erste Tor die Krieger, durch das zweite Städtegründer und Gesetzgeber, durchs dritte die Bauern und eleusinischen Mysten, durch das vierte die Dichter und die Erfinder der freien Künste, das fünfte passieren die Schiffbrüchigen, das sechste die Schuldbeladenen, das siebente die Frauen, das achte Kinder und vorzeitig Verstorbene, die Bräute zum Beispiel, das neunte ist das Tor des Elysiums, das zehnte ist das goldene Tor, strahlend wie der Mond, durch das die Seelen nach tausendjähriger Läuterung emporsteigen, um in neue Körper einzugehen. Ich glaube, es hieße dem nüchternen Silius Italicus zu viel Ehre erweisen, wenn wir diese Schilderung seiner eigenen Phantasie zutrauen wollten.[72]) Gerade der Umstand, daß er aus dem vortrefflichen Bild von den visionären zehn Toren so wenig gemacht und sich mit ihrer katalogartigen Aufzählung begnügt hat, spricht für Benutzung einer Vorlage seitens des auch sonst, z. B. in antiquarischen Dingen auf gute alte Quellen zurückgreifenden Dichters. Gewisse, an Vergil bzw. seine orphische Vorlage erinnernden Kategorien von Seelen in der Aufzählung bei Silius, wie die Schiffbrüchigen, die Krieger, Kinder u. a. weisen die Richtung, wo wir die Anregung zu suchen haben werden. In dem Cornetaner Gemälde erkennen wir deutlich die Tore wieder, fast alle Klassen von Seelen, die sie durchschreiten, die Krieger, Könige, Bauern, Mysten, die Frauen, die Frühvollendeten. Wie eine Illustration zu Vergils „Kinderseelen, welche an des Lichtes Schwelle, noch ehe sie des Lebens Süße schmeckten, hat von der Mutterbrust die Todesstunde jäh hingerafft“ (*ab ubere raptos*), mutet die in Abb. 33 wiedergegebene Gruppe des Cornetaner Grabes an. Der blasse Tod, der an den Toren der Unterwelt umherirrt in der Beschreibung des Silius Italicus, scheint inspiriert durch Malereien wie die der *Tomba del Cardinale.*

Schade, daß wir nur auf die alten Stiche von Byres angewiesen sind für die genaue Beurteilung der Malereien dieses Grabes, das für den Jenseitsglauben der Etrusker im dritten vorchristlichen Jahrhundert von größter Bedeutung ist. Bei sorgfältiger Nachprüfung mit guter Beleuchtung läßt sich vielleicht doch noch manches auf den Wänden feststellen. An einer Stelle des Grabes waren die beiden gewaltigen Schlangen gemalt, die als Kopfschmuck der Seite 22 (Abb. 19) abgebildet sind. Zwei nackte Knaben mit Schlingen in den Händen reiten auf ihnen. Ähnlich sind in einem Orvietaner Grab als Giebelschmuck zwei solch mächtiger Tiere mit Bärten gemalt. Zahlreich sind die Beispiele von Schlangen auf anderen etruskischen Monumenten, die mit dem Totenkultus zusammenhängen. Die Schlange als Abbild der Seele ist in griechischem Glauben und in griechischer Kunst ein geläufiges Motiv. In der römischen Genienlehre spielt sie bekanntlich eine besondere Rolle als Erscheinungsform des Genius und wurde häufig an die Wände der Häuser gemalt.[73]) Ob bei den Schlangenreitern, die als Dekorationsmotiv sehr wirksam sind, tiefere religiöse Ideen zugrunde liegen, mag dahingestellt bleiben. Sicher ist dies der Fall bei den Flügeldämonen, welche die Seele geleiten. Offenbar sind es Wesen, die den aus der Literatur bekannten griechischen Dämonen entsprechen. Genienverehrung bei den Etruskern ist literarisch bezeugt. Ihr großer Gesetzgeber Tages, eine, wie bereits oben bemerkt, in mancher Hinsicht mit Orpheus verwandte Figur, galt als Sohn eines Genius.[74]) Einzelheiten ihrer Lehre darüber erfahren wir aus literarischen Quellen nicht. Hier bieten unsere Malereien eine erwünschte Ergänzung. Danach unterschieden die Etrusker also gute und böse Genien, die auch äußerlich als durch die Farbe unterschieden gedacht und dargestellt wurden. Das ist eine Vorstellung, die auch den Römern, die nur einen Genius kannten, nicht ganz unbekannt war; Horaz spricht von dem Genius des Menschen, der wandelbar ist, weiß oder schwarz, das heißt verderblich oder segensreich.[75]) Die griechischen Philosophen hatten die Lehre von dem guten und bösen Dämon bereits ausgebildet, der als ἐπίσκοπος, als Aufseher die Seele im Leben begleitet und sie im Jenseits vor den Stuhl des Richters führt. Die etruskischen Malereien zeigen aber etwas Besonderes, von dieser bekannten antiken Auffassung Abweichendes. Beide Dämonen sehen wir um eine und dieselbe Seele bemüht, indem sie diese entweder gemeinsam vor den Richter führen oder sich um ihren Besitz streiten. Bekanntlich erscheint dieser Streit um die Seele, die in der mittelalterlichen Kunst, namentlich bei der Darstellung des Jüngsten Gerichts eine große Rolle spielt, in der Eschatologie orientalischer Völker in voller Ausbildung. Nach dem Glauben der mongolischen Buddhisten ist jeder Menschenseele ein guter und ein böser Geist beigegeben, die deren Tugenden und Sünden durch Ausschütten weißer und schwarzer Steinchen vor dem Unterweltsfürsten aufzählen. Man hat die Parsen für die Übermittler der Idee an das abendländische Christentum gehalten, in dessen Apokalyptik sie seit Gregor dem Großen auftritt.[76]) Wir brauchen aber gar nicht so weit zu suchen nach ihnen, wenn wir sehen, daß die Etrusker schon die Vorstellung von zwei gegeneinander wirkenden Dämonen hatten, deren Streit um die Seele im Jenseits nur ihre Tätigkeit im Leben fortsetzt.

Daß auch bei den Griechen in gewissen Kreisen die Vorstellung von zwei antagonistischen Dämonen verbreitet war, darauf scheinen Verse des Komödiendichters Menander zu deuten, die eine Polemik gegen eine solche Auffassung enthalten. „Jedwedem Menschen gleich nach der Geburt gesellt ein Dämon sich, ein guter Lebensführer zu. Denn daß ein böser Dämon ist, der schädiget das gute Leben, darf man glauben nimmermehr.“[77]) Wir wissen, gegen wen die Polemik sich richtet. Eukleides von Megara hatte gelehrt, daß überhaupt allen Menschen ein doppelter Genius beigegeben sei, daß also jeder einzelne Mensch seinen Strafgeist wie seinen Schutzgeist habe.[78]) Bei den römischen Dichtern sehen wir zuerst Lucilius diese auf Empedokles zurückgehende Lehre vertreten,[79]) nicht lange nach der Zeit, in die unser etruskisches Grabgemälde gehört, von dem wir ausgingen. Ganz klar formuliert finden wir das dualistische Prinzip bei dem römischen Grammatiker und Vergilerklärer Servius in den Worten: „bei unserer Geburt erlosen wir zwei Genien, einer ist es, der zum Guten

mahnt, der andere, der zum Bösen verführt. Unter ihrer Assistenz werden wir nach dem Tode zu einem besseren Leben erhoben, oder zu einem schlechteren verdammt.“ [80]) Wenn wir hören, daß dem neuplatonischer Lehre ergebenen Kaiser Julian beide Genien erschienen, der eine als Ausdruck seines Glückes, in Gallien vor seiner Thronerhebung, der andere, von schrecklichem Aussehen, bei seinem Zuge gegen die Perser,[81]) so sehen wir also den Glauben an dieses dualistische Prinzip im Menschen durch Jahrhunderte hindurch in Geltung. Er scheint in alten Volksvorstellungen zu wurzeln, die auch sonst nachweisbar sind. So braucht nur an die Sage vom wilden Jäger erinnert zu werden, wie sie uns in Bürgers bekannter Ballade vorliegt: „Der rechte Reiter sprengt heran und warnt den Grafen sanft und gut, doch baß hetzt ihn der linke Mann zu schadenfrohem Übermut.“ „Wer waren Reiter links und rechts? Ich ahn' es wohl, doch weiß ich's nicht. Lichthehr erschien der Reiter rechts, mit mildem Frühlingsangesicht. Graß dunkelgelb der linke Ritter schoß Blitz' vom Aug' wie Ungewitter.“ Doch kehren wir zu dem Cornetaner Grabe zurück, dessen Darstellungen so eigentümlich mittelalterlich anmuten.

Einen „etruskischen Totentanz“ kann man einige der Bilder geradezu nennen, die uns die *Tomba del Cardinale* vor Augen führt. Alle Alter, die verschiedenen Geschlechter und Stände sind unter den Seelen, die ins Jenseits wandern müssen vertreten, vor dem Tode sind alle gleich, der Lucumo auf seinem Wagen, der Bauersmann wie der Krieger, Jungfrau, Kind, Greis, alle müssen sie den Dämonen folgen auf die Reise zum jüngsten Gerichte. Eine auffallende Ähnlichkeit in der Tat hat der Gedanke wie die Art seiner Darstellung mit mittelalterlichen Totentanzideen. In der Lübecker Marienkapelle hat jeder Tote neben sich seinen besonderen Tod, in diesem Fall in Skelett- oder besser Lemurengestalt, der ihn begleitet, ähnlich wie die Genien in dem etruskischen Grabe.[82]) So sehen wir in langer Prozession Papst, Kaiser, König, Edelmann usw. der Reihe nach die verschiedenen Stände, Alter und Geschlechter, jeden geführt von seinem Tode. Wichtig wäre es für unsere Untersuchung, gerade auch im mittelalterlichen Italien frühe Beispiele zu finden für solche „Triumphzüge des Todes“, denn das sind sie doch eigentlich. Tatsächlich begegnet eine derartige *danza macabra*, wie die Italiener sie nennen, als Malerei an der Fassade der *Chiesa de' Disciplini* in Clusone, von der ein Ausschnitt in Abb. 36 wiedergegeben ist.[83]) Durch einen Torweg links bewegt sich eine Prozession von Menschen, jeder von seinem Tod geführt, eine Frau mit Spiegel, ein Priester, ein Künstler, ein Jüngling mit seltsamem Gerät in der Hand, vielleicht ein Alchimist, ein Krieger mit Lanze und Mantel, ein Kaufmann mit der Hand im Säckel. Es schritten rechts voran ein Scholar, der Philosoph, der Richter, zuvorderst wahrscheinlich König, Kaiser und Papst. Die Malerei stammt noch aus dem Quattrocento. Es ist ein ernstes, schwermütiges Gemälde, das der Florentiner Schule zugeschrieben wird, eine Triumphprozession des Todes, in dem düsteren Gedanken sich nahe berührend mit dem altetruskischen Grabgemälde. Das satirische Moment, das für den eigentlichen Totentanz charakteristisch ist, scheint nicht in Italien, sondern im Norden, in Deutschland, Frankreich und England aufgekommen zu sein als Äußerung jenes Humors, der sich namentlich bei uns in Deutschland schon früh auch an Tod und Teufel heranwagte und die berühmten Totentänze mit ihrer politischen, moralisierenden Tendenz hervor-



Abb. 36. Ausschnitt aus dem Fresko von Clusone (nach Vigo).

brachte.[84]) Unser großer Meister Holbein war es bekanntlich, der in seiner Holzschnittserie des Totentanzes in die ganze Vorstellung zuerst das auch für die künstlerische Behandlung höchst fruchtbare ethische Moment neu eingeführt hat, daß der Mensch auf der Höhe seines vermeintlichen Glückes oder Erfolges ahnungslos vom Tode überrascht wird, der Kaiser auf dem Thron, der Schlemmer beim Prassen, der Reiche beim Zählen seines Geldes, der Räuber beim Überfall. Vorgebildet in der Antike sehen wir eine satirische Behandlung des Themas im zweiten nachchristlichen Jahrhundert bei Lukian, dem „antiken Voltaire“, der z. B. in seinem Dialog „Tyrann“ lustig schildert, wie der Schuster dem König auf die Schulter gesetzt wird, weil der Nachen des Totenfährmannes überfüllt ist.[85]) Höchst geistvoll wird von ihm das soziale Motiv behandelt, daß alle Stände, Hoch und Niedrig vor dem Tode gleich sind, das Horaz in die bekannten Worte gekleidet hat, die ich nach der frühesten altdeutschen Übersetzung zitieren will,[86]) weil sie im Ethos zu den mittelalterlichen Totentanzbildern am besten paßt: „Glückseligster Sextus, es scheuet sich nicht der blasse, verwegene Menschenerwürger an König an Adel an Bauer und Bürger zu machen sich.“ Denken wir hingegen an die attischen Grablekythen mit ihren rührenden Bildern der Mutter, des Kindes, des Jünglings, der Jungfrau, des Greises, die alle zu Charons Nachen müssen, zögernd oder ahnungslos oder still ergeben, so fühlen wir den ganzen Gegensatz zwischen der alten, rein ethisch-menschlichen und der jüngeren, vorwiegend sozialen Auffassung,[87]) die auch in den „etruskischen Totentanz“ der *Tomba del Cardinale* bereits hineinspielt oder richtiger gesagt, diesen etruskischen „Trionfo della Morte“.

Wenn wir nun beobachten, daß gerade wieder in der Toskana später die Idee von dem Triumph des Todes und ihre Darstellung in Poesie und bildender Kunst eine ganz besondere Rolle spielt, an Petrarcas grandiosen Gesang denken mit den wuchtigen Worten über die Vergänglichkeit alles Irdischen, die wir an den Anfang des Buches gesetzt haben oder an das erschütternde Gemälde von der Allgewalt des Todes über alle Stände der Menschen im Camposanto zu Pisa (Abb. 44), liegt es da nicht nahe, einen Zusammenhang der Ideen bei der Bevölkerung eines und desselben Landes anzunehmen? Altetruskischer, volkstümlicher Glauben scheint durch die Jahrhunderte hindurch bei den Bewohnern desselben Landes latent fortbestanden zu haben und ähnlich wie gewisse Formelemente der Kunst, von denen oben die Rede war, später wieder an die Oberfläche emporgekommen zu sein, lange vor dem eigentlichen Rinascimento Italiens. Die Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts war mehr Sache der Gelehrten und Aristokraten, war ein Wiedererwachen der klassischen griechisch-römischen Antike. Spontaner und vielleicht wahrer, sicher volkstümlicher ist das romanische Rinascimento in Italien gewesen, für das die altetruskische Kultur von größter Bedeutung war. Wie sie unter der hellenistischen Italiens im stillen fortwirkte, zeigt nichts deutlicher, als das Weiterleben der etruskischen Götter im toskanischen Volksglauben, das bis in unsere Tage zu spüren ist. Die etruskischen Namen, manchmal mit leichter Abänderung, und den alten Charakter ihrer Träger sehen wir darin bis heute beibehalten, so *Tinia*, den etruskischen Himmelsgott und *Aplun* (Apollo), der etruskische *Turms* (Mercur) ist zu Teramo, *Nortia* (Fortuna) zur Norcia, *Turan* (Venus) zur Turanna geworden. Als Irrwisch, als Geist des Donners und Blitzes lebt in den Volksliedern Tinia fort, „der die Ernte verbrennt“, Teramo (Mercur) ist der Geist des Handels und Freund der Kaufleute und Diebe, Aplun gilt als gelehrter und weiser Geist, Turanna (Venus) als Liebesfee. Die Lasii erscheinen als Geister der Vorfahren beim Tode eines Familienangehörigen. Die Gegend zwischen Ravenna und Forli, die sogenannte Romagna Toscana ist es, wo heute noch der Glaube oder Aberglaube an die alten etruskischen Götter fortlebt. Dem zahnlosen Munde greiser Bauern und Mütterchen, die an Markttagen sich zusammenfinden, hat der Engländer Leland[88]) noch vor dreißig Jahren Bekenntnisse dieser *vecchia religione,* wie sie sie selbst nennen, geschickt zu entlocken verstanden, denn die Furcht der Bauern vor ihren Priestern ist groß und nur mit großer Vorsicht ver-

trauen sie sich dem Fremden an. Ein paar höchst charakteristische Proben von dem heute noch lebenden Glauben an diese „Götter im Exil“ seien in Anbetracht der Wichtigkeit der Tatsache für unser Thema hier angeführt. So soll der Bauer, dem die Ernte bedroht ist, um Mitternacht auf dem Felde den Wettergeist anrufen:

Folletto Tinia, Tinia, Tinia!
A ti mi raccomando
Che tu mi voglia perdonare.
Se ti ho maladetto
Non lo ho fatto per cattiva intenzione
Lo ho fatto soltanto in atto di collera
Se tu mi farei tornare una buona raccolta
Folletto Tigna! sempre ti benedico!

Von dem etruskischen *Aplun* (Apollo) heißt es in einem Volksliedchen:

Aplu, Aplu, Aplu!
Tu che siei buono, tanto di sapienza!
E siei dotto e di talento ...
Aplu, Aplu, Aplu!
Io ti prego darmi
Fortuna e talento!

Die Liebesgöttin (*Turan*) soll der Jüngling, der keine Gegenliebe findet, in tiefer Waldesstille anrufen mit den Worten:

Turanna, Turanna!
Che di beltà sei la regina,
Del cielo e della terra
Di felicità e di buon cuore!
Turanna, Turanna!
In questo folto bosco mi vengo a inginnochiare,
Perchè tanto infelice e sfortunato sono,
Amo una donna e non sono corrisposto.
Turanna, Turanna!
A te mi vengo a raccomandare.
Fallo per il bene,
Che hai sempre fatta,
Turanna, Turanna!
Sei stata sempre tanto buona e generosa,
Sei buona quanto e bella,
Che di belta siei la stella.

Den alten etruskischen *Fufluns* (Dionysos) fleht der Bauer, der ein gutes Weinjahr wünscht, folgendermaßen an:

Faflon, Faflon, Faflon! A vuoi mi raccomando!
Chè l'uva nella mia vigna e multa scarsa,
A vuoi mi raccomando, che mi fate
Avere buona vendemmia.
Faflon, Faflon, Faflon! A vuoi mi raccomando!
Che il vino nella mia cantina me lo fate venire fondante
E molto buono,
Faflon, Faflon, Faflon!

Höchst charakteristisch ist auch die Legende von der Floria. Eine Hexe hat sie getötet und sich durch Zauber unbemerkt bei dem Gemahle der Floria an deren Stelle zu setzen gewußt. Da erscheint diesem nachts seine Floria im Traume und schildert ihm ihre Ermordung und den Betrug, worauf der Mann die Alte mit dem Hammer umbringt. Anklänge an die Sage von Pomona und Vertumnus, den etruskischen Gott, sind hier unverkennbar. Die Tötung gerade mit dem Hammer ist von besonderer Bedeutung. Wir erinnern uns dabei der etruskischen Todesdämonen, deren Symbol dieses Werkzeug ist. In der *Tomba dell' Orco* wie in dem Kardinalsgrabe sahen wir sie mit ihren Hämmern bewehrt, dort den Todesfürsten in Person (Taf. 60) mit dieser Waffe, hier seine Gesellen als



Abb. 37. Etruskische Malerei in Corneto (nach Aquarell).

Wächter der Unterweltstore. Das Erheben des Hammers bedeutet offenbar unmittelbares Gericht, auf der Schulter getragen oder bei Fuß ruhend drückt er Gnadenfrist aus. Das geht am deutlichsten aus einem heute verlorenen Wandbild von Corneto hervor (Abb. 37), auf das wir unten im sechsten Abschnitt zurückkommen werden (S. 99). Ein Sohn wird dem Vater entrissen durch den Todesdämon, der den Hammer hebt und mit einem sichelartigen Werkzeug ihn fassen will. Dem überlebenden Vater gewährt sein Todesdämon, der sich in ruhiger Haltung auf den Hammer stützt, noch Frist. Aus der unten (S. 100) ebenfalls eingehend beschriebenen *Tomba Bruschi* ist Abb. 38 der Todesdämon wiedergegeben, der wie ein Henkersknecht, auf sein Opfer lauernd dasitzt und den mächtigen Hammer schultert. Wie mit Gewehren hantieren diese wüsten Gesellen mit ihren Hämmern herum. In der bis in römische Zeit hinunter benutzten *Tomba del Tifone* marschiert ein Zug weißgekleideter Seelen, die mit seltsam gewundenen oder krummen Stäben in Reih und Glied einherziehen, unter dem Kommando hammertragender Dämonen, deren Werkzeuge im Hintergrunde sichtbar werden (Abb. 39 u. Taf. 49, 2). In der Mitte ragt über aller Köpfe mit dem Oberkörper der Todesdämon hervor mit Stumpfnase, wulstigen Lippen, Keilbart, spitzen Tierohren und einer Kappe, an der vorne zwei zusammengeknotete Schlangen emporzüngeln. Links trägt er den mächtigen Hammer, die Rechte, in Form einer Raubtierkralle, hat er dem Opfer auf die Schulter gelegt, ähnlich wie in Dürers Meisterstich der Teufel dem Ritter. Dem negerartigen Typus entspricht die schwarze Gesichtsfarbe des Dämons. Eine lockige Figur mit Schlangen um den Kopf und am linken Arm sowie ein Hornbläser eröffnen den Zug, den ein satyrartiger Dämon beschließt. Als Schauplatz ist die Unterwelt gedacht, wie die



Abb. 38. Etruskische Malerei in Corneto (*T. Bruschi*).



Abb. 39. Etruskische Malerei der *Tomba del Tifone* (nach Mon. dell' Ist. II, 5).

Fackel mit den drei Pfannen beweist, die die vorderste Figur hält, wie es scheint, eine Art weibliches Gegenstück zu dem Todesdämon Charun. Dasselbe symbolische Gerät, nur kleiner, wie die Hauptfigur dieses Zuges es trägt, nämlich den Hammer, sehen wir in der *Tomba degli Scudi* in Corneto in jeder Hand eines geflügelten Jünglings, der sich, wie die griechische Erinys kostümiert, über dem Fenster links niedergelassen hat (Taf. 60 und Abb. 40). Die Beispiele von hammertragenden Dämonen lassen sich natürlich vermehren bei Hinzuziehung von etruskischen Aschenurnen und

Sarkophagreliefs. Was bedeuten die Hämmer in den Händen der Todesdämonen, des Todesfürsten Charun sowohl als seiner Gesellen? Als eigentliche Waffe, das heißt zum Schlagen, dienen sie in keinem der Fälle, nicht Instrument des Todesdämons sind sie, wie etwa die Sense in der Hand des mittelalterlichen Gerippes oder der schwarzen Todesfrau im Camposanto-Gemälde in Pisa. Der Hammer dient vielmehr als Sinnbild der unwiderstehlichen Macht des weithinwaltenden Todes. Von antiken Gottheiten führen meines Wissens den Hammer nur Hephaistos, dem er als Schmied zukommt, der kretische hephästartige Zeus Areios[89]) und der Kabir, den einige Gelehrte deshalb geradezu in Verwandtschaft mit dem etruskischen Charun bringen wollten, gewissermaßen als „Kabir des Todes". Als eigentliche Waffe aber ist mir der Hammer nur in der Hand der Dike bekannt.[90]) Bei dem etruskischen Charun hat er symbolische Bedeutung und war offenbar unentbehrlich bei seiner Darstellung. „Hammermann", Akmonides, ist als Beiwort für ihn von Hesychios bezeugt.[91]) Dazu paßt, daß noch in christlicher Zeit bei den römischen Gladiatorenspielen der Brauch bestand, gegen den sich der Kirchenvater Tertullianus spottend wendet, daß in der Mittagspause zwei Männer in der Arena auftraten, um die gefallenen Gladiatoren durch die Porta Libitinensis hinauszuschleppen. Der eine, der als Seelenführer Mercurius verkleidet war, prüfte mit glühenden Eisen die Leichen, ob sie noch Lebenszeichen von sich gaben, nebenher schritt der etruskische Charun mit dem Hammer.[92]) Es mag hier kurz an die Rolle erinnert werden, die der Hammer in der Mythologie unserer germanischen Vorfahren gespielt hat. Ursprünglich Waffe des Donnergottes Thor erhielt er symbolische Bedeutung in Rechtsgeschäften bei der Besitzergreifung z. B. des Bodens.[93]) Vielleicht hängt der Gebrauch des Hammers bei der Auktion damit zusammen. Mit Totenglauben unmittelbar in Verbindung steht aber das Mitgeben von symbolischen Hämmern in die Gräber und das Einsegnen des Scheiterhaufens mit dem Hammer in nordischer Sitte. Ob das dreimalige Klopfen mit dem silbernen Hammer an die Stirn des verstorbenen Papstes zur Feststellung des eingetretenen Todes durch den Kammerlengus, das heute noch ausgeübt wird und als eine Art symbolischer Besitzergreifung der Leiche durch den Tod gedeutet werden könnte, auf antiken Brauch zurückgeht, weiß ich nicht. Denkbar wäre durchaus ein Nachwirken der Vorstellung des etruskischen Charun mit dem Hammer, der, wie wir sahen, den Christen des dritten Jahrhunderts eine aus der Arena bekannte Figur war. Die Zeremonien des Papsttums[94]) reichen in sehr frühe Zeit zurück und es ist gar nicht ausgeschlossen, daß von den Zeremonienmeistern *per excellence* des Altertums, den Etruskern, mancherlei Riten sich auf die Päpste fortgeerbt haben. Wenn auch die antike Ableitung des Wortes *caerimonia* von der etrukischen Stadt Caere nichts weiter als antike Wortspielerei und heute nicht mehr aufrecht zu halten ist,[95]) so ist doch vielleicht das eine oder andere päpstliche Insigne, wenn auch durch römische Vermittelung, in letzter Linie etruskisch, wir denken dabei an die *sella gestatoria* des Papstes und die päpstliche Bulle. Die goldene *Bulla* des Triumphators sowohl als die *Sella curulis*, der Sessel des römischen Magistratsbeamten, waren nach römischer Überlieferung etruskischen Ursprungs, wovon oben bei Betrachtung der etruskischen Goldschmiedearbeiten die Rede war. Daß auch die päpstliche Tiara, die man früher von der Mitznephet, der Kopfbedeckung des jüdischen Hohenpriesters ableiten wollte, auf den nationalen, altitalischen Spitzhut in Kegelform zurückgeht, kann jetzt als sicher nachgewiesen gelten.[96]) Wolfgang Helbig hat in einer klassischen Untersuchung die Geschichte dieser Kopfbedeckung auf die asiatische Königstracht zurückgeführt.[97]) Ein Glied in der Kette, die sich bis in christliche Zeit fortsetzt, z. B. bei den Spitzhüten der Päpste eines Freskobildes in S. Clemente,[98]) bildet der etruskische Pileus, der in den Malereien einer Reihe von Cornetaner Gräbern zu sehen ist, namentlich auf Tafel 24. Das Grab eines besonders vornehmen Etruskers, eines Fürsten oder Priesters scheint die *Tomba del Letto funebre* zu sein, wo auf dem Paradebett der Rückwand zwei hohe Spitzhüte auf kostbaren Kissen gebettet liegen, die unten mit goldenen Eichenkränzen umwunden sind, wir denken dabei an den goldenen Kranz des römischen Triumphators,

der ein wesentliches Merkmal der Vergöttlichung des Siegers bildete. Dieselbe Bedeutung einer Heroisierung wird auch den Kränzen an den tiaraartigen Kopfbedeckungen der *Tomba del Letto funebre* zukommen. In anderen Fällen sehen wir auf etruskischen Grabgemälden den Spitzhut, den Pileus (Tafel 75 u. a.), der bekanntlich bei den Römern das Symbol des freien Mannes geworden ist und den Freigelassenen verliehen wurde, mit Binden oder aus Wolle gedrehten Wülsten und Ringen umwunden. Die Sitte der Umwindung dieser Kopfbedeckung mit der heiligen Binde läßt sich von den Priesterkönigen des Orients bis zu der Tiara des Papstes verfolgen. Die Etrusker sind auch hier wohl das wichtige Bindeglied.

Neben dem etruskischen Hammerdämon, der Anlaß zu diesem kleinen Exkurs gab, verdient noch eine andere Figur Beachtung, die in der *Tomba degli Scudi* als Gegenstück zu diesem über dem rechten Fenster der Rückwand gemalt ist (Taf. 50) ein Flügeljüngling, der ein aufgeschlagenes Diptychon auf den Knieen hält (Abb. 41 nach einem Aquarell des römischen Institutes). Auf dem





Abb. 40 und 41. Etruskische Malereien aus *Tomba degli Scudi* in Corneto.

Täfelchen liest man in fortlaufender Schrift einen bis auf ein paar etruskische Namen leider unverständlichen Text, den der Flügeldämon, wie es scheint, gerade zu Ende geschrieben hat. Der Platz, an dem die Figur sich befindet, deutet darauf, daß sie zu dem auf Taf. 51 abgebildeten Paare gehört, das schmausend dargestellt ist. Die Vermutung liegt nahe, daß der Text auf dem Diptychon irgendwie in Zusammenhang zu bringen ist mit dem Paare. Das von Herbig beobachtete Vorkommen einiger charakteristischer gleichlautender Worte auf dem Täfelchen und der oben schon erwähnten Agramer Mumienbinde, an deren funerärem Charakter wohl nicht mehr zu zweifeln ist, gibt uns einen Fingerzeig für den Inhalt der Schrift.[99]) Bei dem engelartig gebildeten Schreibenden denkt man unwillkürlich an die alttestamentarisch-jüdische Vorstellung von der Führung eines Buches über die Taten der Menschen, das am jüngsten Gericht vorgelegt wird, wie es in dem gewaltigen dies-irae-Hymnus heißt: *„liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus iudicetur. Iudex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit, nil inultum remanebit!“* Diese Bücher des Lebens werden mehrmals in der Bibel erwähnt, nach dem Talmud liegen am Neujahrs- und Versöhnungstag die Bücher nach Art von Kontobüchern vor Gott, in das des Lebens werden die Frommen, in das des Todes die Sünder eingetragen. Von einer Generalabrechnung am jüngsten Tage wußten schon die Babylonier zu erzählen. Kuhhäute dachte man sich vor Gott ausgebreitet liegen, welche mit den Taten der Menschen über und über beschrieben seien, um zu ihrem Entsetzen am jüngsten Tage ihnen vorgelegt zu werden. In der apokalyptischen Literatur ist die Buchführung durch Engel ein

ganz geläufiges Thema, z. B. ist in der Johannesapokalypse von dem Buche die Rede, das beim jüngsten Gericht geöffnet wird, und die Toten werden gerichtet nach den Taten, die in dem Buche geschrieben sind. Bei dem Kirchenhistoriker Beda findet sich der Bericht eines Kriegers, daß ihm während einer Krankheit zwei Engel erschienen seien, von denen der eine ihm ein schönes kleines Buch gezeigt habe mit seinen wenigen guten Taten, dann hätten böse Geister ein ungeheures schwarzes Buch mit allen seinen schlechten Gedanken und Taten vorgewiesen. Diese Vorstellungen sind im Mittelalter offenbar auch nach dem Norden verbreitet worden. Im Muspilli schreibt ein Engel die guten Taten des Menschen auf, ein Teufel die bösen. Wackernagel hat in diesem Zusammenhang auf die beiden Steinfiguren an den Seiten des romanischen Portales am Bonner Münster erinnert, einen Engel und einen Teufel mit einem Blatt auf den Knieen, in das sie schreiben.[100]) Die Schreibtafeln in den Händen der Engel, welche die Paulusapokalypse erwähnt, berühren sich besonders nahe mit der Darstellung in dem etruskischen Grabe, von der wir ausgingen. Wie stark der orphisch-pythagoreische Glaube, in dem gerade auch die Schrifttafeln eine Rolle spielten,[101]) auf die apokalyptische Literatur der frühchristlichen Zeit eingewirkt hat, ist bekannt. Dieselbe Vorstellung bei den Etruskern wiederzufinden, weist deutlich auf ihren gemeinsamen Ausgangspunkt. Es ist die alte orphisch-pythagoreische Anschauung, die bereits im fünften Jahrhundert Euripides verspottet hatte in seiner Melanippe, wo die Rede ist von den Freveln, die zum Olymp hinaufsteigen und die ein Schreiber auf eine Tafel schreibt, damit Zeus danach richten könne. Das ganze Firmament, meint Euripides, würde nicht ausreichen, wenn ein Gott alle Missetaten der Sterblichen aufschreiben wollte.[102]) Neben den Schrifttafeln, wie der schreibende Genius in der *Tomba degli Scudi* eine auf den Knieen hält, sehen wir in anderen etruskischen Malereien Schicksalsbücher der antiken Rollenform in der Hand weiblicher Flügelwesen. In einem Grabe in Orvieto hält der Tote seinen feierlichen Einzug in die Unterwelt, wo Hades und Proserpina und die Vorfahren als Selige bei Schmaus und Tafelmusik bereits versammelt sind und den jüngsten Ankömmling erwarten. Wie ein Triumphator zieht er ins Totenreich ein, hinter seinem Wagen erscheint ein schlangengegürteter weiblicher Flügeldämon mit einer Schriftrolle in der rechten Hand: es ist die Schicksalsgöttin mit dem Buch seiner Taten.[103]) Ein anderes so gut wie unbekanntes Grab in Orvieto zeigt dieselbe engelartige Flügelfigur mit der Schriftrolle als Geleiterin einer armen, auf den Wanderstab gestützten Seele, die im Gegensatz zu der vorigen bescheiden zu Fuß gehen muß (Abb. 42).[104])



Abb. 42. Etruskische Malerei in Orvieto (nach einem Aquarell).

Durch die eingehende Betrachtung der Malereien, mit denen die Bewohner von Tarquinii vom vierten bis zum zweiten Jahrhundert v. Chr. die Gräber ihrer Toten ausschmückten, hoffe ich nachgewiesen zu haben, wie stark die Jenseitsvorstellungen der Etrusker damals von orphisch-pythagoreischen Gedanken beeinflußt waren. Die vornehmen Herren und Damen, die in jenen kostspieligen Gräbern beigesetzt waren, sind dieselben, die zu Lebzeiten ihre Finger mit prachtvollen Skarabäen schmückten, auf denen Furtwängler auch Darstellungen von der Rückführung der Seelen ans Licht durch Hermes, also Spuren orphisch-pythagoreischen Jenseitsglaubens erkannt hat.[105]) Es ist genau dieselbe Zeit, in der auch die seither gefundenen goldenen orphischen Täfelchen unteritalischer Toten auftreten, die oben bereits erwähnten „Reisepässe“ fürs Jenseits, von denen sich Originale vielleicht

auch noch einmal in etruskischen Gräbern finden werden.[106]) Dargestellt sehen wir in einem Orvietaner Grabe einen Toten mit einem Gegenstand in der Linken, der nicht wohl etwas anderes sein kann als ein solches Täfelchen. Um keinen Zweifel aufkommen zu lassen, hat der Maler dem Manne in die andere Hand den Griffel gemalt, mit dem er den Text aufgeschrieben hat (Abb. 43).



Abb. 43. Etruskische Malerei in Orvieto (nach einem Aquarell).

Es ist nun höchst interessant zu verfolgen, wie die in Einzelheiten gewiß vom Volke noch ins Grausige gesteigerten Vorstellungen der Etrusker von Hölle, Fegefeuer und jüngstem Gericht bis über das Ende der heidnischen Zeit hinaus in der frühchristlichen und mittelalterlichen Welt weiterlebten und sowohl bei den großen toskanischen Malern von Giotto bis zu Michelangelo als in der Dichtkunst, vor allem bei Dante nachwirkten. Die Jenseitsvorstellungen der Orphiker hat A. Dieterich in seinem ausgezeichneten Buche Nekyia „bis in das Paradies und die Hölle der Christen hinein verfolgt".[107]) Er hat gezeigt, daß wir in der mehrfach erwähnten Petrusapokalypse von Akhmin, jener Offenbarungsschrift des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, die einem Toten in Ägypten mit in das Grab gegeben wurde, das früheste und unschätzbare Dokument für die Übernahme der antiken heiligen Bücher des Orpheus in das Christentum besitzen. An sie hat sich dann die ganze reiche Apokalyptik und Visionenliteratur des frühen Mittelalters angesetzt. „Die apokalyptische Literatur der griechischen Kulte, die uns nur in so wenigen versprengten Trümmern erhalten ist, bildet eine geschichtliche Linie mit den ersten christlichen Offenbarungen vom Jenseits und mit dem Glauben an Himmel und Hölle in der christlichen, mittelalterlichen Welt", das ist das klare Resultat der Dieterichschen Untersuchungen. In der alten jüdischen Literatur, die sich mit dem Jenseits so wenig beschäftigte, suchen wir vergeblich nach Analogien zu der Petrusapokalypse oder der ihr verwandten, an Sachlichkeit der Darstellung freilich hinter ihr zurückstehenden, wesentlich jüngeren Paulusvision, die ebenfalls schon erwähnt wurde. Die Orphiker sind es gewesen, die bei den Massen jederzeit die Neugier über das Jenseits zu wecken wußten. Wie lebhaft man sich in der frühen Kaiserzeit mit diesen Ideen in Italien beschäftigte, geht aus der Nachricht hervor, daß unter Kaiser Caligula ganz Rom zu nächtlichen Sitzungen zusammenlief, in denen die Schrecken der Unterwelt dargestellt wurden.[108]) Während der gebildete Römer sich an den Unterweltsvisionen seiner Dichter, namentlich Vergils Aeneis erbaute, brauchte das Volk drastische Spektakel der Hölle. Den nächtlichen Höllenspuk in Rom müssen wir uns ähnlich denken, wie das von den zeitgenössischen Landsleuten Dantes, dem Maler Buffalmaco und seinen Freunden auf dem Arno am Ponte di Carraia am 1. Mai 1304 veranstaltete Barkenfest, wo unter dem Zustrom von ganz Florenz die Hölle dargestellt wurde mit Feuer und allen möglichen Strafen und Foltern, mit Männern, die als fürchterliche Teufel maskiert waren, und nackten Seelen, die unter „Geschrei, Geheul und Toben" gequält wurden. Der Hexensabbath fand nach dem Chronisten ein jähes Ende durch das Zusammenbrechen der Brücke, wodurch viele Zuschauer den Tod in den Wellen erlitten. Der Volkswitz bemerkte, ihre Neugier über das Jenseits sei rascher, als sie dachten, in Erfüllung gegangen.[109]) Wie den Toskanern zur Zeit Dantes und den Römern unter Caligula, so mögen auch bei den Etruskern dem Volke gelegentlich die Höllenqualen *ad oculos* demonstriert worden sein. Daß solche Maskeraden bei ihnen nicht unbekannt waren, beweist die Nachricht des Livius, zu verschiedenen Malen seien in Kämpfen gegen die Römer dem Heer der Etrusker ihre Priester in furienhafter Vermummung vorausgeeilt, Fackeln schwingend und Schlangen schüttelnd, leibhaftige Ausgeburten der etruskischen Hölle.[110]) Auf dem Boden solcher, seit der Etruskerzeit in Toskana volkstümlichen *rappresentazioni* ist Dantes Inferno erwachsen, in dem ein gutes Teil der Vorstellungen über die Topographie der Hölle als

Gemeingut seiner Zeit und Zeitgenossen noch nachweisbar ist. Wird doch u. a. auch berichtet, daß bei dem erwähnten Arnofest die Hölle in einzelne Kreise eingeteilt war mit den Überschriften „an diesem Orte werden die und die bestraft". Dantes grandiose Unterweltsphantasie, die bedeutendste aller Visionen, ist gar kein vereinzeltes Faktum, sondern schließt sich an eine lange Reihe von Werken der Literatur und Kunst an,[111]) die ihrerseits durch das Mittelalter zurückgehen auf apokalyptische Erzählungen und Vorführungen, die in den christlichen Gemeinden der römischen Kaiserzeit im Schwange waren und in der Petrusoffenbarung im zweiten nachchristlichen Jahrhundert einen literarischen Niederschlag gefunden haben. Die Existenz orphischen Jenseitsglaubens im kaiserlichen Rom hat der Fund eines Goldtäfelchens dieser späteren Zeit bewiesen.[112]) Namentlich aber sind es die Küste Kleinasiens und Ägyptens gewesen, wo die orphische Lehre von einer schreckensvollen Hölle damals zu einer Hauptmacht wurde, die dem Christentum zunächst schroff gegenüberstand. Wenn dieses lehrte: „Tut Buße, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen," so predigten die Orphiker: „Laßt euch reinigen, damit ihr den Hadesstrafen entgeht." Und doch, bei allem scheinbaren Gegensatz fand, wie Dieterich zuerst gezeigt hat, allmählich eine Annäherung beider Lehren statt. Charakteristisch für diesen Vorgang sind die Orpheusbilder der christlichen Katakomben, die nicht Christus unter Orpheus' Gestalt, wie angenommen wurde, sondern letzteren selbst darstellen, dessen jugendliches Aussehen wahrscheinlich den kleinasiatischen bartlosen Christustypus beeinflußt hat.[113]) Wie den unteritalischen Orphikern Vasen mit der Darstellung des Orpheus in der Unterwelt ins Grab gestellt wurden, so hat man in christlicher Zeit ihnen den Orpheus in ihre Gräber gemalt.[114]) Er gehört zu der großen Zahl heidnischer Erscheinungen, die im Christentum weiterlebten. Es genügt, an den guten Hirten zu erinnern, der dem widdertragenden jugendlichen Hermes (*κριοφόρος*) der Griechen seine Herkunft verdankt. Allgemein bekannt ist ja, daß die römische Kirche manche Symbole und Gestalten aus dem Heidentum übernahm, die sie nicht auszurotten vermochte. Menschenkundig, klug und schmiegsam, wie sie war, nahm sie diese in ihre Lehre auf, um neuen Anhängern den Übertritt zu erleichtern. So gebrauchen, um bei unserem eigentlichen Thema zu bleiben, die frühchristlichen Schriftsteller, z. B. Prudentius, für ihre Hölle ruhig den heidnischen Namen Tartarus, andere sprechen von den Unterweltsflüssen Styx, Cocytus, Phlegeton, von Charon, Cerberus, den Centauren, von Erinyen, Megära, den Büßern Tantalus, Ixion, Sisyphus und den Danaiden, gerade als ob es sich um die antike Unterwelt handelte.[115]) Es hat daher gar nichts Überraschendes, wenn wir auch in Dantes Inferno die antiken Unterweltsflüsse, wenn wir Pluto und Minos, die Furien, Harpyen, Centauren, Minotaurus, Cacus, Cerberus u. a. treffen. Mögen auch bestimmte römische Dichter, außer Virgil namentlich Statius, für Einzelzüge seines Gemäldes bestimmend gewesen sein, das Gesamtkolorit lieferte ihm wie den zeitgenössischen und späteren Malern Toskanas die ganze ihn umgebende Atmosphäre, die mit antiken Jenseitsgedanken im Grunde orphischen Ursprungs gesättigt war. Es tut dem Genie des unsterblichen Dichters nicht den geringsten Abtrag, dies festzustellen, so wenig wie etwa Raffaels Kunst in unserer Wertschätzung verlieren kann, wenn wir mehr und mehr erkennen, wie großen Einfluß auf sie die Antike ausgeübt hat. Uns interessiert hier besonders, ob sich nicht bei dem Dichter der göttlichen Komödie, dem großen Sohne des Etruskerlandes Nachwirkungen etruskischer Gedanken über das Jenseits finden lassen, und ich glaube, daß dies der Fall ist. Sehr richtig meint der Danteforscher Voßler: „Wer weiß, wie viele Grabdenkmäler und wie viele dämonische Unterweltsbilder die Erde, auf welcher Dante geboren ist, verborgen hält? Und sollte nicht von den heimischen Farben, mit denen die Etrusker ihr Jenseits malten, sich da und dort auch in der Commedia noch ein Schatten erkennen lassen?" Ein italienischer Gelehrter hat ähnlich die Frage aufgeworfen, ob nicht Dante etruskische Bilder gesehen haben konnte.[116]) Da Dante genauere Bekanntschaft mit Corneto und seiner Umgebung verrät (s. S. 71), läßt sich ernstlich darüber reden. Die Kenntnis etruskischer Gemäldegräber ist bereits im Quattrocento nachweisbar (s. unten S. 72f.), aber auch in Dantes Zeit

schon durchaus denkbar. Etruskischer Geist geradezu spricht aus Dantes Charonfigur, dem *Caron dimonio* mit den flammenden Augen, der mit dem Ruder die Seelen zu Paaren treibt, ein Zug, den Michelangelo in seinem jüngsten Gericht für seinen Charon verwertet hat, der von dem gutmütigen griechischen Totenfährmann so gar nichts behalten hat, wohl aber dem finsteren etruskischen Todesdämon ähnelt und das Ruder schwingt, wie jener den Hammer.[117]) Die Kreise, in die Dantes Höllentrichter eingeteilt ist, könnte man mit den verschiedenen, durch Tore bezeichneten Zonen der *Tomba del Cardinale* vergleichen, die schwarzen dantischen Engel etwa mit den dunklen Dämonen desselben Grabes. Es läßt sich aber Schlagenderes anführen. Ein gemalter Hadeskopf mit der Wolfsmütze wie in *Tomba dell' Orco* in Corneto oder sein Gegenstück in Orvieto, von denen Michelangelo Kenntnis haben mußte, als er seine in Abb. 67 wiedergegebene Skizze zeichnete, scheint ihm zu einem der erschütterndsten Bilder seines Inferno die Anregung gegeben zu haben. B. Wiese kam der Gedanke an diese Möglichkeit, als ich ihm die etruskischen Hadesköpfe mit der Wolfsmütze zeigte. Es handelt sich um die großartige Vision am Schlusse des zweiunddreißigsten Gesanges, die Höllenstrafe Ugolinos und Ruggieris. Ich will die jedem Danteleser bekannten Worte zitieren (nach Bassermann):

Wir schieden, und ich sah nach kurzem Schreiten
Zwei, die in einem Loch beisammen staken,
So daß *der eine Kopf der Hut des zweiten.*

So frißt man hungrig Brot mit vollen Backen,
Wie sein Gebiß der obre eingepreßt
Dem andern, wo Gehirn sich trifft und Nacken!

Auf Dantes Anrede (Inf. XXX, 1 ff.):

Erhob den Mund vom schaudervollen Schmaus
Der Sünder jetzt und wischt' ihn mit den Locken
Des angefress'nen Hinterkopfes aus.

Nach Ugolinos Bericht heißt es (Inf. XXXIII, 76 ff.):

Nun schwieg er, rollte seine Augen und
Packte den armen Schädel mit den Zähnen,
Hart biß er auf den Knochen, wie ein Hund!

Erinnern diese Worte nicht in der Tat so auffallend an den Kopf des etruskischen Hades mit der Wolfsmütze, den Vergil bei Dante ausdrücklich als *maledetto lupo* bezeichnet, daß man geradezu glauben möchte, Dante habe dasselbe etruskische Gemälde vor Augen gehabt, das später Michelangelo für seine Zeichnung benutzt hat? Und dann, die dantischen Teufel. An den Tuchulcha und Genossen der etruskischen Malereien erinnert mancher aus dem Chor der üblen Gesellen mit ihren Gaunernamen, die (Inferno XXI, 119 ff.) zur Hetzjagd auf die ausreißenden Sünder aufgeboten werden:

„Schlepphahn und Drückebusch, rief er, kommt vor,
Und Grausehund, du Wirlebart, gehst auch
Und führst die Zehnzahl an, die ich erkor.

Der Gierhahn komme noch und Drachenfauch
Der Sauborst mit den Hauern, Hundekralle,
Und Fledderhahn und Rötelschwanz, der Gauch.

Denkt man an die mittelalterlichen toskanischen Infernogemälde mit ihren Teufelsgestalten, etwa eines Giotto, Orcagna oder Signorelli, so hat man die richtige Illustration dazu. Aber es ist erwiesen, daß diesen Malern nicht Dantes Gedicht die Anregung gegeben hat. Nur einzelne Züge mögen dem großen Dichter entlehnt sein, z. B. in Luca Signorellis Orvietaner Domgemälde die Satane mit Menschenseelen auf ihren Rücken (Inferno XXI, 35) und andere Einzelheiten.[118]) Andere Motive der Malerei aber, die man lange für dantesche Erfindung hielt, begegnen schon vor Dante in der Kunst, namentlich der an den Cyklopen der *Tomba dell' Orco* (Abb. 23) erinnernde menschenverschlingende Lucifer, der nach Analogie der göttlichen Trinität dreiköpfig dargestellt wurde.[119]) Mit einer starken formalen Anlehnung der mittelalterlichen Maler und Bildhauer, von den byzantinischen Buchillustratoren bis zu den Pisano und den frühtoskanischen Malern an antike bildliche Überlieferung müssen wir rechnen, und daß der etruskischen Malerei dabei eine wichtige Rolle zukommt, läßt sich nachweisen. Warum sollte nicht der eine oder andere toskanische Künstler in die halbverfallenen etruskischen Gräber gelegentlich eingedrungen sein, so gut wie dies später Michelangelo und Vasari taten, wie wir im sechsten Abschnitt (S. 75 f.) sehen werden.

Der Nachweis einer direkten Beeinflussung toskanischer Künstler läßt sich am besten führen durch Betrachtung der Teufels- und Engelsfiguren und ihrer etruskischen Vorbilder. Unter den Teufeln oder bösen Dämonen lassen sich in der etruskischen Malerei nach dem Kopftypus, der allein in Betracht kommt, da abgesehen von den Flügeln sonst menschliche Bildung vorherrscht, drei Klassen unterscheiden, die ich kurz als Geiertyp, Silenstyp und Meerkatzentyp bezeichnen will. Den Geiertypus vertritt am reinsten die Figur des Tuchula (Abb. 25). Es ist der Kopf eines Raubvogels mit mächtigem Krummschnabel. Er kehrt fast identisch wieder bei einigen der Teufel, die auf dem Gemälde des *Trionfo della Morte* im Campo Santo in Pisa, das wir oben schon erwähnten, in der Luft schwirren. Abb. 44 zeigt in der Mitte als besonders charakteristisches Beispiel einen auch sonst tierisch gestalteten Dämon, der einem am Boden liegenden Leichnam die in Kindergestalt gebildete Seele aus dem Munde wegschnappt, ein Motiv, das Goethe im zweiten Teil des Faust verwendet hat, wobei ihm die Malereien des Campo Santo vorschwebten, die er gut kannte nach Lasinios Stichen. Friedländer hat das zuerst richtig gesehen und Dehio und andere haben seine Beobachtungen ergänzt.[120]) Die Bergschluchten mit den Anachoreten, „Waldung sie schwankt heran, Löwen, sie schleichen stumm freundlich um uns herum“ und andere Bilder verdanken offenbar ihren Ursprung den Pisaner Fresken. So auch Mephisto, der wie die Katze der Maus, der entrinnenden Seele des Faust auflauert, ganz wie auf der mittelalterlichen Malerei der Geierdämon mit dem etruskischen Typus. Auch der auf dem Pisaner Gemälde (Abb. 44, links) schwebende Dämon mit Geierkopf und gewaltigen Flügeln, der eine Seele am Schopf hält, erinnert besonders stark an den etruskischen Tuchulcha (Taf. 63, Abb. 25), der den Peirithoos am Haarschopf packt. Als mildere, leicht ins Burleske spielende Abart dieses Geiertypus kann der Todesdämon Charon selbst gelten, bei dem Gebiß und Haar vermenschlicht sind, die Hakennase in Form eines Geierschnabels aber noch an die Herkunft erinnert (Taf. 60 und Schlußvignette Abb. 53). Ihm entspricht auf dem Pisaner Gemälde die dämonische *Morte* mit flatterndem Haar und Adlernase, welche die Sense schwingt, wie der etruskische Todesfürst mit dem Nimbus den Hammer (Abb. 44). Die Nägel an den Zehen der im übrigen menschlich gebildeten *Morte* erinnern deutlich an die Herkunft des Geiertypus von den raffenden Todesdämonen des griechischen Volksglaubens, den Harpyen und Keren, die als Raubvögel gedacht wurden, bläulich fahl von Farbe wie der etruskische Todesdämon des Cornetaner Grabes und wie die Mors bei den römischen Dichtern, die fahl, mit schwarzen Flügeln und gierigen Zähnen ausgemalt wurde, mit der Sichel mähend und vorzugsweise Jugend und Schönheit hinraffend,[121]) wie die Todesgöttin im Pisaner Gemälde und bei Petrarca. Zu dem Geiertypus zu rechnen sind Köpfe etruskischer Todesdämonen wie die in Abb. 38 und 45 wiedergegebenen, letzterer von einer geflügelten Bronzestatuette auf einem Kottabosständer.[122]) Es fehlen diesen wahrhaft



Abb. 44. Teil des *Trionfo della Morte* im Campo Santo in Pisa (nach Photographie).



Abb. 45. Etruskische Bronzefigur.

diabolisch wirkenden Köpfen mit der gewaltigen Hakennase nur die Hörner, dann wären es mittelalterliche Teufel reinsten Wassers. Die Haarsträhnen und Mützenzipfel wirken übrigens ganz wie Teufelshörner. Den zuletzt genannten Abarten des Geiertypus gemein sind die spitzen Tierohren, die schon hinüberleiten zur zweiten Gruppe etruskischer „Teufel“, dem Silenstypus. Am reinsten vertreten ist er in dem Dämon der *Tomba del Tifone* (Abb. 39). Spitzohren und schwarzblaue Farbe hat er mit dem Geiertypus gemeinsam, dagegen weichen die flachgedrückte Stumpfnase und die aufgeworfenen Lippen völlig davon ab. Es ist ein ausgesprochenes Silensgesicht. Dieser Typus des Todesdämons ist nicht vereinzelt. Auf Grabstelen des etruskischen Bologna, auf denen wir auch schon einem engelartigen Flügelwesen begegneten, sehen wir den ungeheuren Kopf und Oberkörper eines silenhaften Dämons aus dem Boden ragen,[123]) gelegentlich mit der berittenen Figur des Verstorbenen wie einem Spielzeug auf seinem Arm. Es ist der Hades in Silensgestalt, der sein Opfer verschlingen will. Ähnlich ist auf einer attischen schwarzfigurigen Vase in Kopenhagen ein mächtiger Silenskopf dargestellt, den Herakles hinter sich herschleppt, eine Szene, die auf Herakles Sieg über die Unterwelt gedeutet worden ist, wobei letztere durch die Züge des Silen personifiziert erscheint.[124]) In byzantinischen Miniaturen und im Malerbuch vom Athos kehrt der Hades mit Silenskopf wieder, wobei offenbar antike Einflüsse maßgebend gewesen sind.[125]) Die frühtoskanischen Künstler gebrauchen dann den Silenstypus zur Bezeichnung des Höllenfürsten, des Satan, so Niccolo und sein Sohn Giovanni Pisano an der Kanzel des Baptisteriums in Pisa, in Siena, Pistoja und im Pisaner Dome. Das Inferno an der Fassade des Domes von Orvieto von Schülern der Pisano zeigt den Kopf Luzifers von Schlangen bekrönt, ganz wie auf dem etruskischen Gemälde Abb. 39 und die Sünder von Schlangen bedroht und gequält wie in der orphisch-etruskischen Hölle.[126]) Silenszüge trägt Luzifer auch im Weltgericht in *S. Maria Maggiore di Toscanella* und in Giottos Weltgericht in der *Capella dell' Arena* in Padua, der großartigen Komposition, die von gleichem Geiste durchweht ist wie das Inferno des zeitgenössischen Dichters. Auch das Riesenmaß, das beide dem Luzifer verleihen, erinnert an die alle anderen überragende Figur des etruskischen Todesdämons mit Silenskopf in der *Tomba del Tifone* (Abb. 39). Dem Geier- und Silenstypus reiht sich als dritter in der etruskischen Malerei ein „Meerkatzentypus“ an, wie ich ihn bezeichnen möchte wegen des affenartigen Gesichtes mit der platten Nase, der grellen runden Augen, der starken Augenknochen und des Affenmaules. Ein gutes Beispiel bietet die bekannte etruskische Vase mit dem Abschied der Alkestis, der unsere Abb. 46 entnommen ist.[127]) Der Typus kehrt auf dem Fresko mit Christus im Limbus in der *Capella degli Spagnuoli* in *S. Maria Novella* und namentlich bei einigen der Teufel des Camposantogemäldes in Pisa wieder, der bedeutendsten Todestragödie, die die italienische Kunst geschaffen hat. Zum Vergleich stelle ich dem etruskischen das frühtoskanische Beispiel gegenüber (Abb. 47). Eine große Ähnlichkeit ist unverkennbar. Es wäre interessant, der weiteren Entwicklung der Teufelstypen nachzugehen bis zu den grotesken Karikaturen der Bosch, Breughel, Schongauer usw. Als ein Beispiel

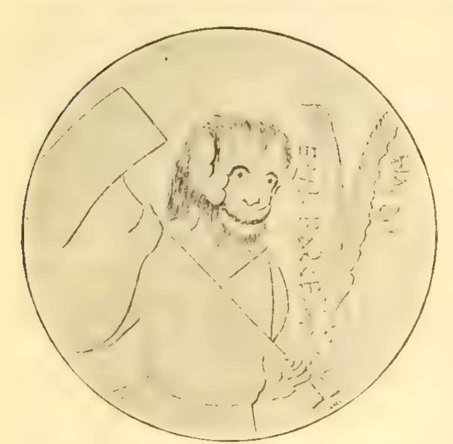


Abb. 46. Figur eines etrusk. Vasenbildes.



Abb. 47. Teil aus dem Pisaner Fresko.

für viele sei auf den besonders gemütvollen Plagegeist vom Isenheimer Altar unsres Matthias Grünewald [128]) hingewiesen, dessen Vogeltypus an den etruskischen Tuchulcha der *Tomba dell' Orco* noch lebhaft anklingt (Abb. 48).

Wie die Teufel der mittelalterlichen Kunst, so sehen wir auch die Engel in der Vorstellung der Etrusker vorgebildet und in ihrer Malerei dargestellt. Es genügt, auf die Abbildung 42 zu verweisen. Vergeblich sucht man in der griechischen oder römischen Kunst nach Wesen, die solche Ähnlichkeit mit christlichen Engeln besitzen. Die Niken und Viktorien, von denen man letztere abzuleiten pflegte,[129]) gewiß nicht. Die Unbestimmtheit des Geschlechtes teilen die christlichen Engel mit den etruskischen „guten" Flügelwesen der *T. del Cardinale* zum Beispiel (Abb. 29 ff.), bei denen schon im 18. Jahrhundert nicht zu unterscheiden war, ob sie männlich oder weiblich sind. Von seltsamen alten Beschreibungen androgyner Flügeldämonen auf verschollenen Cornetaner Gräbern, von denen im 6. Abschnitt (S. 84 u. a.) die Rede sein wird, mag dabei ganz abgesehen werden. Man hat beobachtet, daß in der altchristlichen Kunst die Engel, gemäß der Auffassung des alten Testamentes, als ungeflügelte männliche Boten Gottes, ursprünglich in ähnlicher Gestalt wie die Apostel oder Propheten erschienen und vom fünften Jahrhundert ab erst durch Flügelwesen abgelöst wurden, als die monumentale Malerei einsetzte und sich das Bedürfnis herausstellte, dem in der Glorie schwebenden Christus entsprechende überirdische Gestalten beizugesellen.[130]) Wenn man diesen plötzlichen Wechsel in der Darstellung dem Einfluß der byzantinischen Kunst zugeschrieben hat, so möchte ich, ähnlich wie Rivoira es bei gewissen architektonischen und plastischen Einzelformen getan hat (s. oben S. 17), doch zur Erwägung stellen, ob es nicht auch in unserem Falle näher liegt, statt zu den Byzantinern zu gehen, im Lande selbst zu bleiben, in der Toskana, deren etruskische Bewohner bereits den späteren mittelalterlichen Engelstypus in überraschender Ähnlichkeit kannten.



Abb. 48. Plagegeist vom Isenheimer Altar (nach Hagen).

Etruskische Teufel mit Marterinstrumenten und den „Engel" mit der spruchbandartigen Schicksalsrolle in den Händen sehen wir auf einer Malerei, mit der ich dies Jenseitskapitel schließen möchte. Unscheinbar nur (zudem noch aus Raumrücksichten leider in unserer Abbildung 49 stark verkleinert) wirkt auf den ersten Blick die Malerei der südetruskischen Tonvase, die in dem Museo Faina gegenüber dem Dome von Orvieto unter anderen Lokalprodukten neben einer mit fast gleicher Darstellung steht.[131]) Die Figuren sind teils nur im Umriß aufgetragen, teils mit Deckweiß gefüllt. Die Szene, die zum Tribunal wird, ist die Unterwelt und zwar die orphische, wie die greulichen Schlangen zeigen, die neben dem dreiköpfigen, schlangengeschwänzten Höllenhund links drastisch das Lokalkolorit geben. Zitternd und zagend wird von links ein wehrloser, kahlköpfiger Alter, am Knotenstock mühsam humpelnd, von zwei etruskischen Satanen vom Krummnasentypus mit riesigen Hämmern vorwärts gestoßen und gezerrt vor die Herrin der Unterwelt, die von rechts, durch Szepter und Diadem als Persephoneia kenntlich, auf einem Greifenwagen feierlich zu Gericht naht, hinter ihrem Wagen zu Fuß Hades mit dem Szepter in der Linken, gefolgt von einer nackten Flügelfrau mit einer halbaufgewickelten Schriftrolle in der Rechten, dem Schicksalsbuch des armen Mannes. Das etruskische Wort *Vanth* auf der Rolle wird sich auf ihre Trägerin, die etruskische Schicksalsgöttin dieses Namens



Abb. 49. Bildstreifen einer etruskischen Vase in Orvieto.

beziehen. Der Greifenwagen mit der richtenden Herrscherin der Unterwelt vor der zagenden, sündigen Seele, es ist eine seltsam mittelalterlich anmutende Vision. Und nun — eine Überraschung. Dem Kenner Dantes und jedem Leser der *divina commedia* ist als Höhepunkt die „katholischste Stelle“ des ganzen Gedichtes lebendig, die berühmte Szene gegen Ende des Purgatorio, wo Dante, nachdem er mit Vergil die Schrecken der Hölle durchschritten, endlich seiner Geliebten Beatrice gegenübersteht, er der sündige und verirrte Mensch dem reinen Wesen, das ihn zunächst einem strengen Verhör unterzieht und zuletzt erlöst, dem „ewig Weiblichen“, das ihn hinanziehen wird und an dessen Hand er aus dem irdischen in das himmlische Paradies schreitet, nachdem er im Flusse Lethe Vergessenheit und aus der Quelle Eunoë Verjüngung getrunken hat. Wie erscheint nun dem Dichter das erlösende, begnadende Weib in Beatricens Gestalt? Hören wir die Worte Purgatorio XXIX, 106 ff. und XXX, 28 ff.:



Abb. 50. Federzeichnung des 15. Jahrhunderts zu Dantes Purgatorio XXIX.

Es stellt' im Raum' sich, den die Tier umfingen
Ein Siegeswagen auf zwei Rädern dar,
Des Seil' an eines Greifen Halse hingen
Und in die Streifen ging der Flügel Paar.
Sie hoben sich so hoch, daß sie verschwanden,
Gold schien, so weit er Vogel, jedes Glied,
Wie sich im andern weiß und rot verbanden.
Nicht solchen Wagen zum Triumph beschied
Rom dem Augustus, noch dem Afrikaner. — —
Hier, durch die Blumenflut, die sie umfloß,
Die niederstürzend um und in den Wagen
Sich aus der Himmelsboten Hand ergoß,
Sah ich ein Weib in weißem Schleier ragen,
Olivenzweig ihr Kranz, und ums Gewand,
Das Feuer schien, des Mantels Grün geschlagen.

Eine großartige Vision ist es, die der Dichter malt mit Farben, die unmittelbar einem von ihm geschauten Gemälde entlehnt scheinen. Über die vermeintliche Allegorisierung der Erscheinung und ihres Aufzuges, in dem man eine Verherrlichung der christlichen Kirche zu sehen pflegte, worüber eine ganze Literatur geschrieben ist, soll hier keine erneute Untersuchung angestellt werden. Ging man doch so weit, wegen dieser Szene die Existenz der Geliebten Dantes zu leugnen und in Beatrice die Theologie, die heilige Wissenschaft, den Glauben zu sehen.[132]) Soviel ist ohne weiteres klar: ganz apokalyptisch ist diese Beatriceszene, Einzelzüge wie die sieben Leuchter vor dem Wagen, die 24 weißgekleideten Ältesten, die vier Tiere, der Auftrag: „Blick auf den Wagen dort, und was du siehst, schreib' auf, sobald du wieder drunten bist“, sind direkt der Offenbarung des Johannes

entnommen. Aber der Kern der Szene, die richtende göttliche Gerechtigkeit als reines Weib gedacht, als „Herrin“ in königlicher Tracht, bekränzt auf dem Greifenwagen und vor ihr der vom rechten Pfad verirrte, sündige, zerknirschte Mensch, das wirkt unmittelbar wie ein orphisch-etruskisches Unterweltsbild. In einer alten Dantehandschrift des 15. Jahrhunderts, die sich im Besitz des Altonaer Gymnasiums befindet, ist mit einer Federzeichnung (Abb. 50) die berühmte Szene des Purgatorio illustriert, die später auch Botticelli zum Vorwurf einer Skizze diente.[133]) Ein Vergleich mit dem etruskischen Vasenbild (Abb. 49) ist in der Tat überraschend. Daß der bescheidene südetruskische Vasenmaler die Darstellung des Richterspruches der Persephone auf dem Greifenwagen sich nicht ausgedacht hat, ist wohl selbstverständlich. Vielleicht finden wir die Szene ähnlich einmal auf der Wand eines etruskischen Grabes wieder. Was sich bei Dante an die Erscheinung der Beatrice anschließt, trägt vollends antikes Gepräge: der Trunk aus dem Lethequell und die Verjüngung des Dichters durch die Quelle Eunoë, von der es höchst bezeichnend und ganz im Sinne orphisch-pythagoreischer Wiedergeburt bei Dante heißt (nach Stefan Georges neuer Übertragung):

„Ich kehrte um von den hochheiligen Wogen
So umgeschaffen, wie aus neuem Kerne
Die neue Pflanze neu von Grün bezogen,
Rein und geneigt zum Aufstieg auf die Sterne.“

Dunkel für alle Erklärer ist seither die Quelle Eunoë geblieben mit dem griechischen Namen, der als Frauenname vorkommt, während eine Quelle außer Lethe und Mnemosyne, den Wassern des Vergessens und des Erinnerns, sonst nie genannt wird. Hier drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf, ob nicht die Buchstaben *EYNOE* auf einem etruskischen Unterweltsbild einer Figur beigeschrieben und von Dante gelesen und auf die Quelle bezogen worden sein könnten.[134]) Doch bescheiden wir uns damit, in der jungfräulichen Beatrice Dantes, der „Seligkeit bringenden“, erlösenden auf dem Greifenwagen die engste Paralelle zu der „reinen“, der „Herrin“ Persephoneia der unteritalischen Orphiker und der Etrusker festgestellt zu haben, die beide über die sündige Seele strenges Gericht halten und den Reumütigen schließlich in Gnade aufnehmen. Die lilienstreuenden Engel um Beatrices Wagen erinnern dabei lebhaft an die berühmte Szene in dem ganz apokalyptischen Finale des zweiten Teiles von Goethes Faust, das namentlich im Hinblick auf die endliche Wiedervereinigung der Liebenden seit den Tagen der Romantiker immer wieder mit dem Höhepunkt der Danteschen Dichtung, dem 30. Gesang des Fegefeuers, verglichen wurde.[135]) Der Kampf zwischen den rosenstreuenden Engeln — Goethe soll durch die italienische Malerei zu dem schönen Motiv angeregt worden sein[136]) — und den Teufeln an der Leiche Faustens, gipfelnd in dem Jubelgesang der Engel „Böse wichen, als wir streuten, Teufel flohen, als wir trafen, jauchzet auf, es ist gelungen!“ entspricht ganz der uralten, den Orphikern, wie wir sahen, geläufigen Vorstellung vom Streit der bösen und guten Dämonen um die Seele des Gestorbenen im Zwischenreiche zwischen Himmel und Erde, das von den toskanischen Malern, denen Goethe die Anregung verdanken wird, auch bildlich als in den Lüften befindlich dargestellt wurde (Abb. 51).[137])



Abb. 51. Teil des Pisaner Freskobildes.

Ich wüßte nicht, daß bisher jemals darauf geachtet wäre, wieviel „Altorphisches“ in dem zweiten Teil des Faust verborgen ist. Daß die transzendentalen Gedanken der Orphiker, namentlich die Dämonenlehre, Goethe an seinem Lebensabend stark beschäftigten, wissen wir aus mehrfachen Äußerungen von ihm. Gerade den Kampf der Dämonen um den Menschen erwähnt er öfters.[138]) Hinweisen möchte ich noch auf das Bild, wie an Helenas Kleid und Schleier, als sie auf Euphorions Klageruf ihm nach zur Unterwelt entschwunden „zupfen schon Dämonen an den Zipfeln, möchten gern zur Unterwelt es reißen“. Nicht zur Ausführung gelangt, aber aus den Paralipomena zum Faust uns wohlbekannt[139]) ist Goethes Plan einer Hadesfahrt des Faust, um Helenas Rückkehr zum Licht von Persephone zu erlangen. Ganz orphisch war sie gedacht. Manto sollte Faust an den Schreckbildern der Gorgo und des übrigen gespenstischen Hoflagers vorüber vor die Proserpina führen. „Hier giebt es zu gränzenlosen Incidenzien Gelegenheit“, heißt es in Goethes erstem Entwurf zur Ankündigung des Helenaspieles vom Jahre 1826, „bis der praesentirte Faust als zweiter Orpheus gut aufgenommen, seine Bitte aber doch einigermaßen seltsam gefunden wird. Die Rede der Manto muß bedeutend sein, . . . durch welche die bis zu Thränen gerührte Königin ihr Jawort erteilt und die Bittenden an die drei Richter verweist.“ Diese sollten dann bestimmen, daß Helena nach Sparta zurückkehre, wodurch das Zwischenspiel der Helena im Faust überhaupt erst motiviert werden sollte. Namentlich ist es aber der letzte Akt des Faust, der eine Menge orphischer Jenseitsgedanken enthält, beginnend mit dem Moment, da Faust stirbt. Das Wort „Äonen“ als eines der letzten in Fausts Munde („es kann die Spur von meinen Erdetagen nicht in Äonen untergehn“) bereitet schon die orphische Stimmung vor,[140]) der „dumpfe Gast im hänfnen Gewand“, statt dessen ursprünglich von Goethe, wie im Totengräberlied im Hamlet „leinen“ geplant war, erinnert ebenso wie der „Erdenrest, zu tragen peinlich, und wär' er von Asbest, er ist nicht reinlich“ an altpythagoreische Grabvorschriften (s. oben S. 25f.), namentlich aber ist in diesem Zusammenhang der seither ganz falsch verstandene Vers wichtig: „zwar hat die Hölle Rachen viele, viele, nach Standsgebühr und Würden schlingt sie ein“, der offenbar in der Revolutionszeit gedichtet ist, wie gleich die nächsten Verse beweisen, zu dem Goethe durch das Pisaner Camposantobild mit seinen Höllenschlünden, das er erst viel später kennen lernte, also nicht angeregt worden sein kann.[141]) Wir denken dabei an die Unterweltstore für die verschiedenen Klassen und Stände in der Cornetaner *Tomba del Cardinale* und bei Silius Italicus. Die Worte „sieh' wie er jedem Erdenbande, der alten Hülle sich entrafft“, scheinen mir anzuspielen



Abb. 52. Wandfries der *Tomba del Letto funebre* als Symbol der Reise des Toten übers Meer ins Jenseits.

auf die orphische Vorstellung von der Fesselung der im Leibe eingekerkert gedachten Seele *(σῶμα — σῆμα)*. Auch „das Seelchen Psyche mit den Flügeln" mag hierher gehören. An die Frühvollendeten *(ἄωροι)*, mit deren Schicksal sich auch die katholische Lehre vom Limbus besonders beschäftigte, erinnern die seligen Knaben mit ihrem Gesang: „wir wurden früh entfernt von Lebechören", bei dem „bübisch-mädchenhaften Gestümper", das auf die Ungeschlechtlichkeit der Engel[142] anspielt und dem übersittlich „langen Faltenhemd", denkt man an die etruskischen Engel, von denen oben (zu Abb. 42) die Rede war. Vor allem aber läßt sich mit dem auf den unteritalischen goldenen Täfelchen orphischer Mysten ständig wiederkehrenden Anruf der „reinen", der „heiligen", der „Herrin" Persephone das Gebet des Doctor Marianus in der höchsten, reinlichsten Zelle vergleichen, das er richtet an die *Mater gloriosa*, die „Jungfrau rein im höchsten Sinn" und das ausklingt in seine inbrünstig-fromme Bitte: „Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin, bleibe gnädig!" Das Schluß-Ave des „Ewig-Weiblichen", das uns hinanzieht — es ist uralt-orphische Weisheit.

Die Behandlung der etruskischen Jenseitsideen, wie die Malereien Cornetos sie uns erschließen, hat uns weit geführt, rückwärts zu Orphikern und Pythagoräern, vorwärts durch die Jahrtausende bis zu Goethe. Orphisch, Etruskisch, Göttliche Komödie, Faust II. Teil — Worte inhaltsschwer und von geheimnisvoll dunklem Klang, Ausblicke in unermeßliche Räume, und ach, wie eng begrenzt ist der Raum dieses Buches. Ich will diesen Abschnitt mit den Worten Dantes schließen[143] (Fegefeuer 33, 137):

Wär' mir gestattet, Leser, größre Breite
Des Schreibens, so besänge ich noch lange
Den süßen Trank, der mehr nur Durst bereite.

Da aber nun zu diesem Sange
Gefüllt sind alle vorgesetzten Bogen,
Hemmt mich der Zaum der Kunst in meinem Gange.

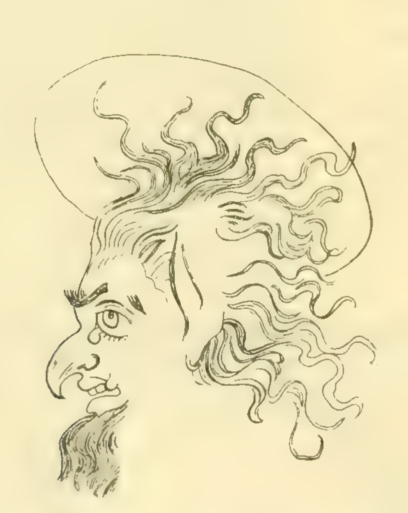


Abb. 53. Etruskischer Todesdämon
(Tomba dell' Orco).



Abb. 54. Etrusker beim Gelage. Rückwand der *Tomba del Triclinio* (nach alter Zeichnung).

IV. Abschnitt.

Das Volk der Etrusker.

„Tiefste Heimat ist ja der Osten, Heimat der Seele,
Heimat des Menschen, Heimat ältester, mildester Weisheit.“[1])

Als ein „Buch mit sieben Siegeln“ gilt in weiten Kreisen noch die Frage nach der Herkunft, der Rasse und der Sprache der Etrusker, mit deren Malereien sich dies Buch beschäftigen will. Versuchen wir wenigstens zuvor noch in Kürze festzustellen, was wir heute über das merkwürdige Volk zu wissen glauben, dessen Jenseitsgedanken wir im vorigen Abschnitt nachgegangen sind.

Als Namen der Etrusker[2]) sind verschiedene Formen überliefert. *Tyrsener* oder *Tyrrhener* hießen sie den Griechen, *Tursker* oder *Tusker* den italischen Völkern, *Tusci* oder *Etrusci* den Römern, die ihr Land offiziell *Etruria* nannten, während die volkstümliche Bezeichnung *Tuscia* immer mehr durchdrang und schließlich der heutigen *Toscana* den Namen gab. Sich selbst nannten die Etrusker *Rasenna*, ein Name, den man ohne Grund sprachlich mit dem Alpenvolk der Rhäter zusammengebracht hat.

Die etruskische Sprache[3]) ist bis heute ein ungelöstes Rätsel. Man hat die ägyptischen Hieroglyphen und die babylonische Keilschrift längst entziffert, hier steht man der beträchtlichen Zahl von über 8000 Inschriften vorläufig so gut wie machtlos gegenüber, obwohl man ihre Schrift mühelos lesen kann. Sie ist wie die phönizische, wie die oskische und andere italische von rechts nach links mit Zeichen geschrieben, die einer griechischen Kolonie Süditaliens, wahrscheinlich Cumae in Campanien, entlehnt und von Südetrurien nach dem Norden verbreitet und auch den italischen Völkern weitergegeben wurden. Nur die Latiner haben ihr Alphabeth direkt von italischen Griechen übernommen. Das Etruskische ist uns teils indirekt überliefert vermittelst antiker Glossen und durch gelegentliche Erwähnung etruskischer Bezeichnungen bei antiken Schriftstellern, aus denen wir Worte wie *atrium* (Atrium), *camillus* (Opferdiener), *cassis* (Helm), *idus* (Iden), *lanista* (Gladiator, Henker), *subulo* (Flötenspieler) und anderes kennen, teils direkt durch Sprachdenkmäler. Unter diesen steht an erster Stelle die im Agramer Museum aufbewahrte Binde einer ägyptischen Mumie mit etruskischem Text von etwa 1500 Worten. Von den Inschriften auf Stein, Ton und Metall, die in entsagungsvoller Arbeit in dem *Corpus Inscriptionum Etruscarum* in Faksimile veröffentlicht werden, stammt die Hauptmasse aus dem

eigentlichen Etrurien, doch reicht ihr Verbreitungsgebiet nördlich bis in die Innsbrucker Gegend, südlich bis Kalabrien, ja noch darüber hinaus bis Sizilien und Karthago. Als Leitfossil für etruskische Inschriften kann das Suffix *-enna* dienen, das in Orts- und Personennamen wie *Chiavenna, Porsenna* vorkommt. Die umfangreichsten Inschriften bieten eine Tontafel des 5. Jahrhunderts v. Chr. aus Capua mit etwa 300 und ein viel jüngerer Stein in Perugia mit 120 Worten. Von den übrigen sind etwa 90 Prozent kürzere Grab- oder Besitzinschriften, meist nur mit Namen, nützen also für die Entzifferung der Sprache wenig. Ein paar typische Formeln, einige Bezeichnungen verwandtschaftlicher Grade wie Sohn (*clan*), Tochter (*sec*), Gattin (*puia*), ein paar Würfelzahlen, deren Reihenfolge noch zweifelhaft ist, die Worte Jahre (*avils*), Monate (*tivrs*), die aus ihrem stereotypen Vorkommen hinter Zahlenzeichen auf Grabsteinen erschlossen werden konnten, Bezeichnungen wie Maske (*phersu*), Seele, Schatten (*hinthial*), die man mittels Malereien, denen sie beigeschrieben sind (Taf. 95, 64), deutet, das ist so ziemlich alles, was wir bisher von der etruskischen Sprache verstehen. Von Bilinguen, das heißt doppelseitig in etruskischer und einer bekannten Sprache beschriebenen Inschriften, hoffte man Aufschluß: die bisher gefundenen halfen nicht weiter. Bis einmal ein entscheidender Fund einer größeren Bilingue gemacht wird, muß geduldig und entsagungsvoll weiter versucht werden, das Etruskische aus sich selbst zu erklären. Bis jetzt verspricht der von Herbig beschrittene Weg der Vergleichung von Suffixbildungen mit anderen Sprachen am meisten Erfolg. Die früheren Versuche, mit Hilfe der äthiopischen, ägyptischen, arabischen, chinesischen, keltischen, baskischen und weiß Gott welchen Sprachen die etruskische zu erklären sind endgültig aufgegeben, die 1912 auch durch die Tagespresse gehende, aufsehenerregende Hypothese eines sehr ernsthaften und hochverdienten französischen Forschers, das Etruskische sei durch das Finnisch-Ungarische zu erklären, hat sich ebensowenig bewährt, um von dem früheren Versuch Corssens, in einem zweibändigen gelehrten Werke die etruskische Sprache als italische nachzuweisen, oder gar den Martern zu schweigen, denen der Italiener Lanzi im 18. Jahrhundert das Griechische in ähnlicher Absicht unterzog. Nach leidenschaftlichen Kämpfen unter den Sprachforschern gilt nach wie vor die alte Weisheit des griechischen Altertumsforschers Dionysios von Halikarnassos, daß die Etrusker eine Sprache reden, die keiner anderen verwandt ist. Dabei braucht man nicht einmal wie vor einem unbegreiflichen Rätsel zu stehen, sondern mag bedenken, daß die Zahl der bekannten Sprachen nicht entfernt an die verschollenen heranreicht und daß bei weitem die meisten Sprachfamilien nur ein sehr beschränktes Gebiet umfassen, wovon die indogermanischen, türkischen, semitischen und einige andere, über zahlreiche Völker verbreitete Sprachen nur eine Ausnahme bilden. Ein sicheres Resultat wenigstens ist der W. Schulze geglückte Nachweis einer starken Einwirkung des Etruskischen auf die italischen Sprachen, deren Eigennamen vielfach ein ganz etruskisches Gepräge tragen. Daß der Name Roms etruskisch ist, steht heute fest. Man hat den Vorrang der etruskischen Sprache in Italien mit dem zwei Jahrtausende später durch Dante für seine Heimat begründeten verglichen. Es wäre aber vermessen, in dem toskanischen Dialekt, der für Italien maßgebend wurde, das Etruskische wiederfinden zu wollen. Wortungetüme wie *elχsntre* (Alexander), *clútmsta* (Klytaimnestra), *átlnta* (Atalante) mit ihrer Vokalunterdrückung und betonten ersten Silbe sind vom Zauber der Sprache Petrarcas himmelweit entfernt.

Rätselhaft wie die Sprache ist die **Rasse der Etrusker.**[4]) Da erstere dunkel blieb, hat man versucht, auf ethnographischem und anthropologischem Wege der Frage näher zu kommen, jedoch ohne Erfolg. „Vom Ganges bis nach Gibraltar", spottet Martha, „hat man alle Teile der alten Welt durchstreift, um ihre Wiege zu finden, durch ganz Europa, Asien, Afrika hat man sie spazieren geführt wie verlorene Kinder auf der Suche nach ihren Eltern, und das Ergötzliche dabei ist, daß man bei dieser Jagd die unfaßbaren Eltern schließlich überall gefunden hat." Man hat Schädel und Skelette aus etruskischen Gräbern sorgfältig gemessen, aber dabei ist immer die große Frage, ob diese Skelette wirklich von rassereinen Etruskern stammen, oder ob wir nicht vielleicht

Italiker, etwa Umbrer oder romanisierte Etrusker vor uns haben oder sonst eine der denkbaren Zwischenstufen. Die kraniologischen Studien, auch die neuesten in Corneto von Mosso angestellten, stützten sich auf ein viel zu spärliches Material und blieben resultatlos. Größere Aussichten scheinen Untersuchungen an Etruskertypen zu bieten, die auf Kunstwerken dargestellt sind. Die völlig ungriechischen Köpfe auf unseren Tafeln 9, 45, 53, 69, 71 u. a. können eine brauchbare Unterlage dafür bieten und müßten im Zusammenhang betrachtet werden mit den altertümlichen etruskischen Totenmasken, Gesichtsurnen und den Deckelfiguren der etruskischen Sarkophage. Eine kritische Sammlung und systematische Behandlung der Typen ist mit Recht von Herbig, unserem besten Kenner der etruskischen Sprache, empfohlen worden. Er hat auch nachdrücklich darauf hingewiesen, daß die vielgescholtenen, feisten und plumpen Figuren spätetruskischer Werke, in denen man ein getreues Abbild der „etruskischen Fresser" (*obesi Etrusci*), wie die Römer sie nannten, zu erblicken pflegt, nicht lediglich auf Naturtreue beruhen, sondern ein gutes Teil auf Kosten unbeholfener Steinmetzen zu setzen sein wird, die in dem Bestreben, die Gesichter recht ähnlich und groß zu geben, die Körper zu sehr vernachlässigten oder zu summarisch behandelten, zumal bei den kleinen Raumverhältnissen der Aschenurnen. Ähnliches kommt bei mittelalterlichen Tombenfiguren vor. Eine gewisse Schwierigkeit für die Lösung der Rassefrage besteht darin, daß die Haarfarbe auf den Malereien ganz verschieden ist. Neben pechschwarzen Schönen sehen wir auch wieder hellblonde Lockenköpfe, wie z. B. die Blondine auf Taf. 52. Ich will die kurzen Andeutungen über das Rasseproblem mit einigen Sätzen Möller van den Brucks schließen. „Zwei ganz verschiedene Menschen scheinen die etruskische Kultur hervorgebracht zu haben. Einmal war es ein hagerer und unheimlicher Schlag, der den vermessenen Ehrgeiz und düsteren Größenwahn der Asiaten besaß, dessen Baugedanken sich einst in Ägypten und Babylonien zum glasblauen Himmel erhoben hatten und dessen Schöpferwille aus der grausamen Wollust kam, mit der er wimmelnde Haufen von Sklaven und Unterworfenen zum Werke antrieb, und das andere Mal war es eine weiche und zerbröckelnde Gesellschaft, die nach all dem Stolz der Vorfahren schließlich übrig geblieben und nun deren große Künste ausschließlich auf die Pflege des Kleinen und Täglichen, auf den Putz des Leibes und die Lust der Tafel, den Reichtum und die Verschönerung des Lebens verwendete. Beide Typen sind uns noch erhalten. Aus dem Anfange der etruskischen Geschichte kennen wir die mächtigen, scharfzügigen, großgeschnittenen Kriegerköpfe mit dem bösen unerbittlichen, grausam versteinerten Lächeln, in denen der asiatische König-Held mit dem griechischen Heros so eigentümlich verbunden scheint und die aussehen, wie wir uns wohl Nimrod, aber auch, wie wir uns Theseus vorstellen. Es sind die etruskischen Eroberer, der noch unvermischte Seefahrerstamm, dem wir schon zutrauen, daß er, wenn er an das Land stieg, diese gewaltigen Vieleckmauern auftürmte, die noch heute die etruskischen Städte umgeben. Und am Ausgang der etruskischen Epoche sehen wir einen feisten Schlemmerleib mit verquollenem Klotzkopf auf seinem Sarkophag wie auf einem Polster liegen. Es ist der etruskische Lebemann, von dem wir wissen, daß er seine Tage mit Gelagen und Ausschweifungen, bei Rennen und Lustspielen verbrachte, über dessen Witze ganz Italien lachte, dessen Kochkunst erst wieder die Römer der Verfallszeit erreichten, und von dem wir uns schon denken können, daß er eine Frau hatte, die den ausgesuchten Schmuck besaß und über den erstaunlichen Toilettentand verfügte, von dem wir heute die Reste in den Gräbern dieser etruskischen Dame, dem Vorbild der römischen, auffinden".

Die etruskische Frau! Das Thema ist so reizvoll, daß es gerechtfertigt scheint, einen Augenblick dabei zu verweilen. Wie von jeher die Kunst, so hat sich auch die etruskische mit besonderer Vorliebe mit der Frau beschäftigt. Unsere Malereien zeigen uns alle möglichen Frauengestalten, vornehme Damen, berufsmäßige Tänzerinnen, Dienerinnen und Hetären. Die Gelehrten haben sich viel darüber die Köpfe zerbrochen, welchen Kreisen die im Tanz sich drehenden oder das Lager

der Männer teilenden Frauen und Mädchen auf den Wänden der etruskischen Grabkammern angehören mögen.[5]) Es kann nicht unsere Aufgabe sein, dem nachzuforschen, liegt mir auch völlig fern, für die Sittenreinheit aller Dargestellten eine Lanze brechen zu wollen. Von orientalischem Zauber müssen die Etruskerinnen gewesen sein. Wie verstanden sie es aber auch, ihre natürlichen Reize zu kultivieren! Mit ihrem angeborenen Sinn für Schönheit eng zusammen hängt die hohe Körperkultur, die sie trieben und die der etruskischen Frau von frühester Jugend an ein Gefühl für Rhythmus und Takt verlieh, das wir auf den Malereien bis in den Fingerspitzen der Tänzerinnen leben sehen. Griechische Schriftsteller erwähnen ausdrücklich, daß die etruskischen Frauen wunderschön und sehr auf die Pflege ihres Körpers bedacht waren, daß sie Gymnastik trieben, aber nicht nur unter sich, sondern skandalöser Weise auch mit Männern zusammen.[6]) Daß es um 500 v. Chr. in Etrurien für Frauen und sogar junge Mädchen erlaubt war, den Wettkämpfen nackter Männer wenigstens zuzuschauen, lehren die Malereien des Stackelbergschen Grabes (abgebildet auf Beilage II). Unter einem Sonnenzelt haben sich auf Tribünen vornehme Etrusker mit ihren Frauen und Töchtern niedergelassen und verfolgen mit Spannung und Beifallsrufen die Wettspiele ihrer Söhne und Brüder, während sich unten im Grase die Sklaven herumlümmeln und in ihrer Weise vergnügen. Wie graziös ist die Handbewegung, mit der eine Matrone die schönen Pferde grüßt, die gerade an der Tribüne vorüberschreiten, während sie mit den zierlichen Fingern der Rechten dabei ihr Gewand hebt, ganz wie die etwa gleichzeitigen Mädchenstatuen von der Akropolis es zeigen. Wenn man bedenkt, daß in Griechenland jeder Frau, außer der Priesterin der Demeter Chamyne, bei Todesstrafe verboten war, den Wettkämpfen der nackten Männer in Olympia zuzuschauen, wie modern berührt uns da die freie Stellung der etruskischen Frau! Wie bei ihr die Körperpflege in hohem Grade ausgebildet war, waren auch ihre Toilettenkünste äußerst raffiniert und konnten sich wohl messen mit denen der elegantesten Modedamen der heutigen Zeit. Seit den Damen vom Hofe des Königs Minos in Kreta war so etwas nicht wieder dagewesen. Wie diese verstanden sie sich darauf, verführerisches Rot auf ihre Wangen und Lippen zu legen (wie z. B. die schöne Blondine auf Tafel 52), sich Brauen und Haare zu färben, ihr Haar kokett und modisch zu frisieren (Tafel 4 und Tafel neben dem Titelblatt), wobei zierliche goldene Spiralen als Lockenhalter dienten, wie sie sich in den Gräbern gefunden haben. Der Gebrauch des Fächers (Taf. 51) und des Sonnenschirmes zum Schutze des Teints war ihnen etwas Selbstverständliches.[7]) Mit den zierlichsten, in vollendeter Technik gearbeiteten goldenen Geschmeiden und Ringen schmückten sie sich, reichgestickte, überaus geschmackvolle Gewänder in warmen Farbtönen sehen wir diese vornehmen Etruskerinnen auf unseren Malereien tragen. Oft umspielen ganz zarte, durchsichtige Stoffe die biegsamen und geschmeidigen Körper, deren Linien man häufig als feine Konturen durch das Gewand hindurch verfolgen kann, so namentlich bei den Tänzerinnen in durchsichtigen Florröckchen (Tafel 4 und Beilage I), von denen heute noch eine an Ort und Stelle als *bella ballerina* bezeichnet wird.[8]) Oft auch sind es schwere Falten, die in ihrem großen Wurf höchst dekorativ und malerisch wirken. Charakteristisch für diese Gewänder ist, daß sie fast stets einen ausgeprägten Schnitt haben. Man sehe sich daraufhin die Mantelformen auf Tafel 6, 31, 32, die Glockenröcke (Beilage I und Abb. 78, 85) oder das praktische und kleidsame blaue, aus einem Stück geschnittene Kinderkostüm der kleinen Kranzbinderin (Abb. 58 oben links) an. Es sind Formen darunter, die in ihrer ausgesprochenen Eigenart für heutige Modekünstler und Kostümzeichner unmittelbar anregend werden können. Und dann die zierlichen, koketten Hauben (Taf. 6, 43, 71, 86, Abb. 56, 78) und das kostbare Schuhwerk an den Füßen dieser Damen, oft richtige Schnabelschuhe aus weichstem roten Leder (Taf. 6, 32 u. a., Abb. 55, 78). Man versteht, warum bei den Athenerinnen des fünften Jahrhunderts etruskische Schuhe die höchste Mode waren.[9]) Schönheit und Eleganz in Kleidung und persönlicher Umgebung war für die etruskischen Frauen offenbar Lebensbedürfnis. Sie liebten und pflegten Blumen, schmückten damit gern, wie wir hören, ihre Lagerstätten. Auf den Fresken halten sie Blüten in den Händen oder

duftende Kränze. Oft waren diese künstlich und wurden mit Wohlgerüchen getränkt. Der kleine Garten beim Haus (Abb. 58 oben), der ganz mit diesem verschmolz, spendete dazu die Blumen und Würzkräuter. Solch ein antikes Gärtchen, wieviel unzählige, aromatische Kräuter enthielt es, die auch zu Heilzwecken dienten. „Reich an Heilkräutern" (πολυφάρμακος) nennt schon der Dichter Aischylos in einer Elegie Etrurien, andere nannten es geradezu das Vaterland der Ärzte, und wir hören außer von Heiltränken von heilkräftigen Quellen und Brunnen der Etrusker, ja sogar ein etruskischer Quellensucher *(aquilex)* wird genannt.[10]) Wie Blumen und Pflanzen, so liebten und hegten sie auch ihre Tiere. Schönes farbenprächtiges Getier umspielt diese Menschen bei ihren häuslichen Beschäftigungen, bei ihren Gelagen und Tänzen, Panterkatzen und junge Geparden als zahme Haustiere[11]) (Abb. 54), edle Hunde (Abb. 55), Eichhörnchen, Hasen, ausländisches Hühnervolk und bunte Singvögel treiben auf diesen Fresken überall ihr Wesen. Die schönen Tänzerinnen sind umschwärmt und umschwirrt von all dem farbigen Getier (Tafel 31, 32, Beilage I). Auch das Gebrauchsgerät des Haushaltes, das wir häufig in den Händen der etruskischen Frauen sehen, macht einen überaus zierlichen und eleganten Eindruck, die Schöpflöffel und Weinseiher und die fein geflochtenen Körbchen (Abb. 55, 58).

Wir sprachen oben von der freien Stellung der etruskischen Frau. Der Abstand von der griechischen oder altrömischen Frau war so auffallend, daß wir bei den zeitgenössischen Berichterstattern völliger Verständnislosigkeit für das freiere Wesen der emanzipierten Etruskerin begegnen. Zwar rühmen sie einstimmig ihre große Schönheit. Aber was hat sie sich alles vorwerfen lassen müssen von Aristoteles, Theopomp, Timaeus und andern hochgebildeten Griechen, um von den Anzüglichkeiten römischer Komiker wie Plautus[12]) ganz zu schweigen. „Gewaltig im Trinken" wird sie genannt, als höchst bedenklich wird ihre Sitte erwähnt, den Männern nach Belieben zuzutrinken und beim Schmaus mit ihnen das Lager zu teilen, wobei sie nicht neben dem Manne saß, sondern unter kostbarer, blumengeschmückter, gemeinschaftlicher Decke mit ihm lag, von unerwachsenen, nackten Mädchen bedient. Die letzten Vorwürfe sind auf das richtige Maß zurückzuführen.[13]) Nach Ausweis der Denkmäler sind sie so nicht begründet, wenigstens nicht für alle Zeiten und für ganz Etrurien. Es gibt



Abb. 55. Familienbild. Rückwand der *Tomba dei Vasi dipinti* (nach Mon. dell' Ist.).

Deckelfiguren von Aschenurnen mit sitzenden Frauen neben gelagerten Männern. Ebenso sehen wir auf einigen unserer Malereien Frauen beim Mahle aufrecht sitzen (Taf. 51, 54), bei feierlichen Tänzen und Schmäusen zu Ehren der Verstorbenen die Geschlechter sogar ausdrücklich getrennt (Tafel 24, 25, Abb. 84, 85). Die aufwartenden oder musizierenden kleinen Mädchen sind nicht nackt, sondern sehr anständig bekleidet mit bis zu den Füßen reichenden Gewändern (Taf. 11), nur in einer nicht mehr erhaltenen Malerei (S. 102) scheint eines mit nacktem Oberkörper dargestellt gewesen zu sein. Nackt dagegen sind durchweg die männlichen kleinen Mundschenken. Auf dem Hauptbild des „Grabes mit den bemalten Vasen“ (Abb. 55) sitzen ein Knabe und ein Mädchen eng umschlungen beieinander zu Füßen des gelagerten Paares, der Junge nackt, das Mädchen vornehm und züchtig bekleidet. Zur Vollendung des Idylls trägt der treue Wächter, der Hund unter dem Lager bei. Weniger den Charakter einer Familienszene, wie dies Bild trägt ein anderes, ebenfalls ein gelagertes Paar (Taf. 70, 71). Eine schöne junge Dame von fast rokokohafter Zierlichkeit (Abb. 56) hält ihrem Verehrer, einem kahlköpfigen Lebegreis einen duftenden Kranz unter die Nase. Ein geschmeicheltes und lüsternes Lächeln umspielt seine dicken Lippen (Abb. 57). An Geistlosigkeit und Leere kann der Ausdruck seines Gesichtes sich messen mit dem der stumpfsinnigen Sumpfhühner, die unter dem Lager vor sich hindösen. Der Kennerblick eines erfahrenen Archäologen sah in dem Alten den Typ eines Roué von Tarquinia. In wundervollem Gegensatz zu seiner Lagergenossin steht eine Frauenfigur wie die auf Tafel 77, 78 abgebildete Matrone, vielleicht eine Priesterin, die segnend die Hände hebt über der Schale mit dem wunderkräftigen Abschiedstrunk für den ausziehenden Vater und seine beiden schon ungeduldig auf ihren Rossen harrenden Söhne. Flötenspiel macht die Handlung zu einer besonders weihevollen. Die etruskische Frau als Mutter hat eine hervorragende Stellung im Umkreis der klassischen Völker eingenommen. Die Etrusker sind das einzige unter ihnen, bei denen die Mutter und nicht der Vater dem Kinde den Namen verlieh. Auf den etruskischen Inschriften ist fast stets nur der Muttername beigefügt, woraus man neuerdings auf Geltung des uralten Mutterrechts bei den Etruskern geschlossen hat.[14]) Es ist wieder bezeichnend, daß die Griechen, die diese Sitte so absolut nicht verstanden, daraus die übelwollende Folgerung zogen, bei den Etruskern habe Weibergemeinschaft geherrscht und man habe alle Kinder gemeinschaftlich von Staatswegen aufgezogen, weil man doch nicht habe wissen können, wer der Vater des einzelnen sei.[15]) Leider spukt diese Vorstellung noch heute in manchen Köpfen und gab Anlaß zu gewagten Hypothesen über etruskischen Kommunismus und Sozialismus,[16]) während doch gerade das ausgesprochen Aristokratische es ist, was bei den Etruskern immer wieder auffällt, nirgends vielleicht mehr als bei der eleganten etruskischen Frau.





Abb. 56. 57. Alter Mann und Mädchen aus der *Tomba del Vecchio* in Corneto (nach einem alten Aquarell).

Kürzer charakterisieren läßt sich der etruskische Mann. Trinkfest und als gewaltiger Esser, so erscheint er in der griechischen und römischen Literatur und die Darstellungen bestätigen dies durchaus. Die Humpen, die er schwingt, sind oft von gewaltigem Umfang (Abb. 55). Abfällig und tadelnd notieren griechische Autoren die Gewohnheit der Etrusker, zweimal am Tage Mahlzeiten abzuhalten auf blumengeschmückten Ruhebetten.[17]) Wir glauben das angesichts der Malereien und möchten heute die Etrusker wohl darum beneiden! Die Vorliebe, durch Musik, Gesang und sonstige

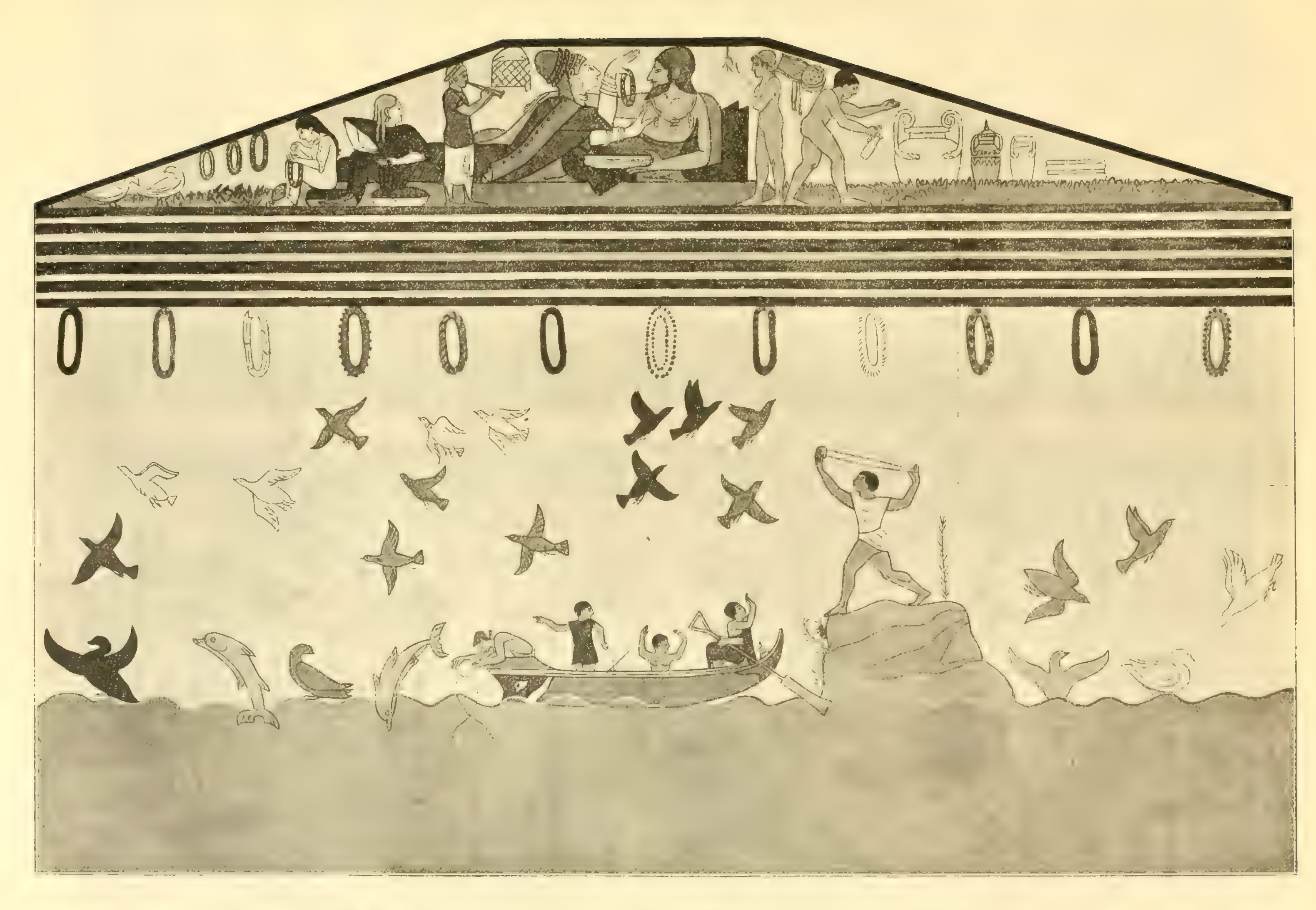


Abb. 58. Rückwand der *Tomba della Caccia e Pesca* (Zeichnung nach alter Photographie).



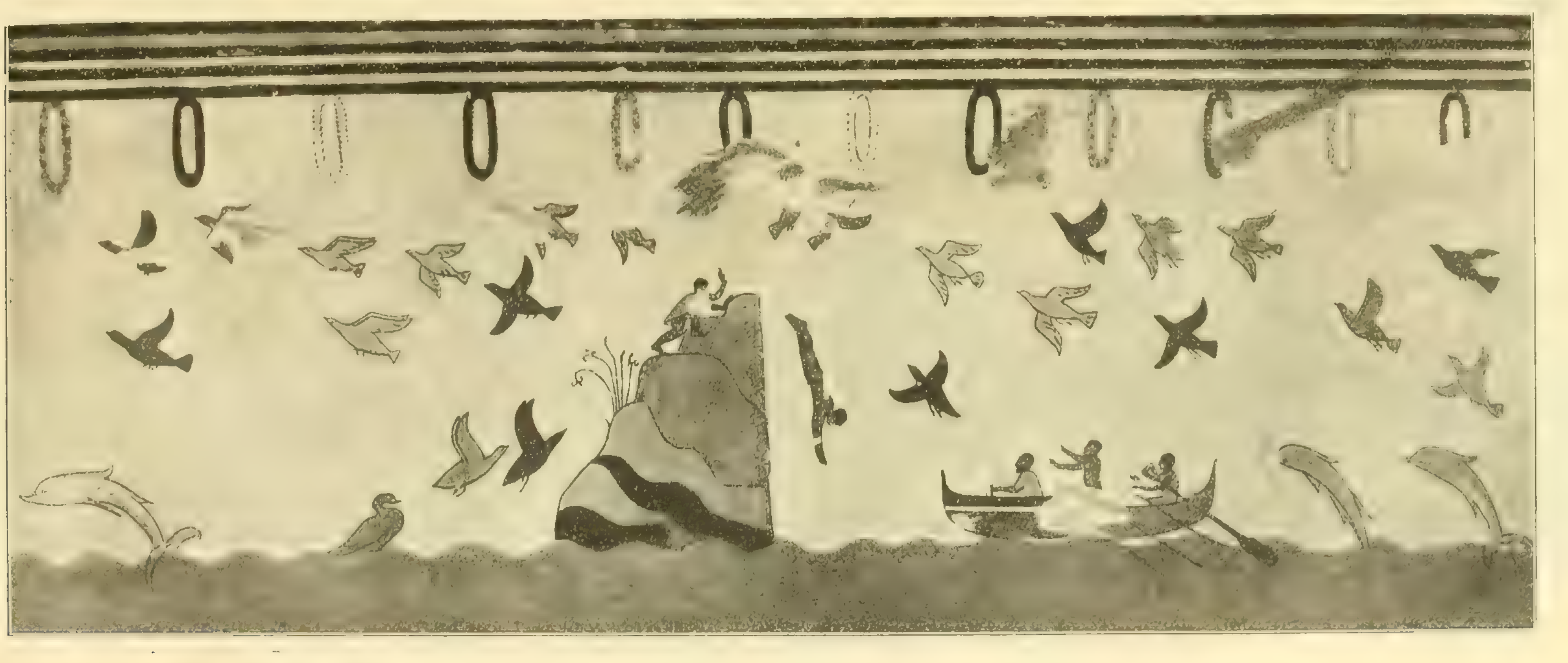


Abb. 59. 60. Jagd und Fischfang. Seitenwände der *Tomba della Caccia e Pesca* (nach alten Aquarellen).

Kurzweil, wie Jongleurkünste, Auftreten von Zwergen u. a. das Mahl zu würzen, zeigen uns viele Grabgemälde. Auf Tafel 15 handelt es sich um ein Eierspiel bei Eröffnung des Gelages,[18]) auch das bei den Griechen so beliebte Kottabosspiel, das Auskippen der Becherneige auf eine Metallplatte, die auf einem ständerartigen Geräte oben lose balanciert und die es herunterzuwerfen gilt, ein Liebesorakel, kannten die Etrusker bei ihren Schmäusen. Erhaltene Geräte sowie Darstellungen des Spieles sind häufig, auch ein leider fast ganz zerstörtes Cornetaner Gemälde zeigte es.[19]) Ganz griechisch sind auch die gymnastischen Übungen, wie wir sie so lebendig in dem Stackelbergschen Grab gemalt sehen (Beilage II) und die auf einem Platz stattfinden, auf dem wie in Olympia und an anderen Orten die Statue des Hermes,[20]) des Gottes der Ringkämpfer, aufgestellt war (S. 96, Abb. 82 rechts). Echt etruskisch hingegen sind die Possenreißer, von den Römern mit dem etruskischen Wort *histriones* benannt und aus Etrurien übernommen. Eine Art Clown mit buntlappigem Harlekinrock und hoher Mütze, der hinter dem bewaffneten Reiter herspringt, zeigt ein anderes Cornetaner Grabgemälde (Tafel 90). Er ist das Vorbild des Pulcinella der italienischen Volksposse.[21]) Ein grausiges, ebenfalls ungriechisches Spiel hingegen sehen wir auf Tafel 94. Auch gezähmte Geparden wurden zur Jagd abgerichtet. In ihrer charakteristischen, zwischen Hund und Katze spielenden Form mit dem langgestreckten Körper, getupften Fell und auffallend kleinen Kopf sehen wir sie auf Cornetaner Gemälden mehrfach dargestellt (Abb. 62, 63, 54). Die vornehmen Etrusker folgten dabei einer schon auf ägyptischen Gemälden nachweisbaren Sitte, deren Ursprung orientalisch zu sein scheint, und die heute noch im Orient geübt wird. Von dort hat der Hohenstaufe Friedrich II., haben französische Könige und toskanische Edelleute, die Nachkommen der Etrusker, sie übernommen. Auf einem Freskogemälde des Benozzo Gozzoli im Palazzo Riccardi in Florenz sieht man einen Jagdgeparden hinter einem Reiter im Zuge der heiligen drei Könige genau so auf dem Pferderücken sitzen, wie auf einem etruskischen Grabgemälde in Veji. Wundervoll lebendig sind die See- und Landschaftsbilder, die teilweise nach berichtigter Zeichnung in Abb. 58—60 wiedergegeben werden. Jagd auf Wasservögel und Delphine, in Taucherkünsten sich übende Knaben beleben die Bilder, die in ihrer Seestimmung einzigartig in der Kunst nicht nur des 6. vorchristl. Jahrhunderts sind. Man glaubt förmlich den böigen Wind zu spüren, gegen den die Vögel mit mächtigen Flügelschlägen ankämpfen oder von dem sie mitgerissen werden. Neben solchen Szenen tritt das Waffenhandwerk, das in der Grabmalerei der kriegerischen süditalischen Stämme eine so große Rolle spielt, ganz zurück. Nicht Krieger sind diese Etrusker, sondern aristokratische Genießer und rechte Lebenskünstler,[22]) darin vergleichbar den assyrischen und ägyptischen großen Herren, an deren in Bildern erzählende Weise die Gräber der Etrusker so sehr erinnern, und deren Vorliebe sie teilen, prächtig frisiert (Tafel 9) unter der Laube mit ihrem Weibe zu liegen und zu zechen oder sich am Waidwerk zu erfreuen, geschickter mit Leimrute, Schleuder und Harpune als mit Schwert und Lanze und einen feierlich mysteriösen Ahnenkultus treibend (Taf. 24, 25), der uns stark orientalisch anmutet.

Das Problem der Herkunft der Etrusker[23]) hält noch immer die Forscher in Atem. Um mich kurz zu fassen: zwei Meinungen standen sich schon im Altertum gegenüber. Die einen suchten die Heimat der Etrusker im Osten, an der kleinasiatischen Küste. Von da seien sie unter Führung eines lydischen Königssohnes zu Schiff nach Italien ausgewandert, hätten die Westküste des nach ihnen benannten Landes, zwischen dem heutigen Pisa und Civitavecchia etwa, erobert und sich dann landeinwärts ausgebreitet. Diese auf Herodots Erzählung gestützte Meinung wurde geradezu zum Dogma bei Griechen und Römern und von den Etruskern selbst geglaubt. Als einziger hat der Altertumsforscher Dionys von Halikarnassos seine Stimme gegen den Bericht des Herodot erhoben und unter Berufung auf den lydischen Lokalforscher Xanthos, der kurz vor Herodot lebte und nichts von der Sache wußte, verworfen. Die ganze Geschichte, nahm man daher neuerdings an, sei nichts als eine Verwechselung der Tyrrhener mit den Torrhebern, einem lydischen Volksstamme mit zufällig



Abb. 61. Musikanten, Weihrauchträger, Mundschenken. Linke Wand der *T. dei Leopardi* (nach einem alten Aquarell).

ähnlich klingendem Namen, durch Ausspinnung einer Kombination des Geschichtsforschers Hekataios, der die Tyrsener auf Lemnos für Pelasger erklärte, seien sie von Späteren zu aus Thessalien eingewanderten Pelasgern gemacht worden. Eine Fabel, so gut wie die Äneassage, die die Herkunft der Römer aus Troja ableitet und wie andere Gründungssagen italischer Städte, sah ein neuerer Forscher in der Legende von der Herkunft aus Lydien. In der Zeit, als die Griechen das tonangebende Kulturvolk am Mittelmeer waren, hätten die Bewohner des Westens ihren Ehrgeiz in eine Abstammung aus dem hochentwickelten griechischen Osten gesetzt. Nach des Dionysios unumstößlichem Zeugnis war das Volk der Etrusker in Sprache und Sitten von allen anderen Völkern unterschieden. Er schloß daraus, daß es in Italien uransässig sein müsse.

Der Geschichtsforscher Niebuhr hatte nun nach Frerets und Valckenaers Vorgang eine neue Theorie aufgestellt, die namentlich von Helbig mit archäologischen Beweisgründen ausgebaut und von Nissen verfochten wurde,. denen sich namhafte Historiker bis herab zu de Sanctis und Niese anschlossen. Nach ihnen sind die Etrusker nicht über das Meer, sondern von Norden her über die Alpen nach Italien gekommen. Eine antike Überlieferung dafür gibt es zwar nicht, doch schien den Verfechtern dieser Annahme bei dem tatsächlichen Vorkommen etruskischer Inschriften und etruskisch klingender Ortsnamen im Veltlin und in Südtirol, von denen oben die Rede war, kein Zweifel zu bestehen, daß dort einmal Etrusker saßen. Der Beweis freilich, daß sie von da nach Italien eingewandert seien, läßt sich nicht erbringen. Die etruskischen Inschriften in Rhätien sind verhältnismäßig jung (2. bis 3. Jahrhundert vor Christus) und lassen sich vielleicht mit der Angabe antiker Historiker zusammenbringen, daß die Etrusker aus der Poebene, von den Kelten zurückgedrängt, in die Berge auswichen, wobei freilich das Bedenken nicht unterdrückt werden kann, daß selbst die Römer erst auf der Höhe ihrer Macht ins Innere der Alpen einzudringen vermochten. Niebuhrs Annahme ist von den meisten Archäologen zugunsten von Herodots Erzählung wieder aufgegeben worden. Doch hat man dabei gewisse Analogien in Sitte und Kunst der Etrusker und Lydier, die Modestov und zuletzt Körte zusammengestellt haben, um die etruskische Einwanderung zur See aus Kleinasien zu beweisen, entschieden überschätzt. Mit Recht hat Wilamowitz gewarnt, daß es vorschnell sei, „die Ausbreitung von Gesittung und Mode in Tracht und Hausrat als Ausbreitung eines Erobervolkes aufzufassen. Was ein Mensch an und um sich hat, entscheidet nun einmal nicht über seine Herkunft und gar seine Sprache." In ähnlichem Sinne riet Herbig, statt Einzelgründe für die Herkunft der Etrusker aus Lydien zu häufen, möchten sich Archäologen und Prähistoriker doch erst einmal grundsätzlich darüber klar werden, „wieweit gemeinsame mechanische Fertigkeiten, künstlerische Motive, religiöse Vorstellungen, Sitten und Gebräuche auf Kosten der Einfuhr kühner Handels- und

Seeräubervölker gesetzt werden dürften, die unter den neuen Schätzen und neuen Waren doch auch Menschen mit neuen Ideen nach ihren Absatzplätzen oder in ihre Heimat schleppten oder zur Ansiedelung und zur Betätigung ihrer Gewerbe- und Kunstfertigkeit daselbst veranlaßten".

Sind die Etrusker also doch mit Dionys von Halikarnassos als Urbewohner Italiens aufzufassen? Er folgert dies lediglich aus der Isoliertheit ihrer Sprache und Lebensweise innerhalb der damals bekannten Welt, aber es ist selbstverständlich, daß auch sie keine Autochthonen sind, sondern einmal irgendwoher nach Italien gekommen sein müssen, freilich in einer sehr viel früheren Zeit, als dem 8. oder 7. Jahrhundert vor Christus, oder auch dem 11., wie Furtwängler angenommen hat. Das Etruskische hat sich nach Wilamowitz' Urteile „viel zu tief in die italischen Sprachen eingefressen, als daß die Berührungen der Völker nicht viele, viele Jahrhunderte weiter zurückreichen müssen". Wenn in ägyptischen Inschriften unter den Nordvölkern, die im 14. und 13. Jahrhundert Einfälle ins Nilland machten, *Turscha* und *Schardana* genannt werden, ist es höchst wahrscheinlich, daß mit den ersteren die Tyrrhener oder Etrusker gemeint sind. Ob freilich die *Schardana* die Sardinier, oder die Bewohner von Sardes in Kleinasien waren, kann fraglich erscheinen, es empfiehlt sich sogar, das letztere anzunehmen. Warum wir nun in Etrurien keine irgendwie nennenswerten Spuren mykenischer Kultur finden, die sie bei einer Einwanderung im 2. Jahrtausend aus dem Osten mitgebracht haben und deren starke Nachwirkungen sich auch in späterer Zeit noch zeigen müßten, bleibt noch zu erklären.

Daß die Etrusker als ein einziges großes Volk eines schönen Tages an der Küste der Toscana angesegelt seien und das gelobte Land waffenklirrend erstiegen hätten, wird kein vernünftiger Mensch annehmen. Wahrscheinlich sind Teile des Volkes in verschiedenen Schüben nach und nach eingewandert und haben sich an vorher bereits besiedelten Plätzen festgesetzt, deren Spuren sich unter den meisten Etruskerstätten fanden. Ob Küste, ob Binnenland war dabei nicht ausschlaggebend, nur die größere oder geringere Widerstandskraft der angetroffenen Bevölkerung. Daß bei der Einwanderung namentlich der jederzeit leicht passierbaren Adria, also der „Rückseite" Italiens, eine hervorragende Rolle zuzuschreiben ist, wird immer deutlicher.

Ich mußte mich auf wenige Andeutungen beschränken. Bei der Frage der Herkunft der Etrusker empfiehlt sich jedenfalls vorläufig die Annahme, daß die Etrusker Vorindogermanen sind, und gewisse Ähnlichkeiten, die sie in der Kultur und, wie neuerdings ein Gelehrter nachgewiesen hat, in der Sprache mit den Lydern mehr noch als mit den tyrrhenischen Lemniern und den „Pelasgern" an der Propontis verbindet, welche Herodot auch auf Imbros, Samos, Lesbos wiederzufinden glaubte, erklären sich am leichtesten so, daß an allen diesen Orten Reste derselben vorindogermanischen Bevölkerung angetroffen wurden, mag man sie „Karer" oder wie immer nennen. Deshalb verstehen wir auch ihre Sprache noch nicht. Für „autochthon" in Italien darf man aber die Etrusker nicht halten mit Dionys, dem einer unserer bedeutendsten griechischen Historiographen darin zuneigt. Die archäologischen Tatsachen stehen damit nicht im Einklang. Über die Adria oder aus der Nordostecke Italiens, vom Balkan herkommend, werden sie, wenn auch nicht ausschließlich, so doch jedenfalls zuerst und in stärkeren Scharen eingewandert sein, als über das tyrrhenische Meer. Man verstünde sonst nicht recht, warum ein Seefahrervolk sich den durch seinen Reichtum an natürlichen Häfen lockenden Süden Italiens hätte entgehen lassen, wo Griechen damals noch nicht saßen. Der Metallreichtum Etruriens allein kann schwerlich für die Ansiedlung des metallkundigen Volkes gerade dort maßgebend gewesen sein. Doch mag der genauere Weg ihrer Einwanderung gewesen sein, wie er wolle: nach dem Osten jedenfalls weisen ihre Rasse, ihre Kultur und ihre hohe künstlerische Aufnahmefähigkeit, weist gar mancher Zug bei Werken ihrer eigenen Kunst, besonders auch der etruskischen Malerei, so daß das antike Empfinden diesem Volke gegenüber ganz richtig war, das Seneca in die lapidaren Worte faßte: *Asia Tuscos sibi vindicat* — „Asien hat Anspruch auf die Etrusker".



Abb 62. Giebelbild der *Tomba del Letto funebre* (Zeichnung nach alten Photographien).

V. Abschnitt.

Das Land der Etrusker und seine Hauptstadt Tarquinii.

Das Land der Etrusker, das zur Zeit der römischen Kaiser als eine der elf Regionen Italiens etwa das vom tyrrhenischen Meere, dem Apenningebirge und dem Tiberfluß umgrenzte Gebiet umfaßte, im wesentlichen also die heutige Toskana mit Teilen Umbriens und Latiums, dehnte sich einstmals, ehe die Römer um das Jahr 300 v. Chr. ihrer Unabhängigkeit ein Ende machten, viel weiter aus. Das ganze Gebiet zwischen Arno und Po, ja über diesen hinaus, war vom Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr. ab von Etruskern besiedelt, Mittelitalien und sogar die Gegend um den Vesuv bis zum Meerbusen von Salerno stand unter ihrer Herrschaft. „Vor der römischen Unterwerfung", schreibt Livius, „dehnte sich die Macht der Etrusker zu Wasser und zu Lande weithin aus. Die Küstenstädte beider Meere (des tyrrhenischen und adriatischen) bewohnten sie in je zwölf Städten, anfänglich diesseits des Apennin an der südlichen See, nachher entsandten sie über den Apennin ebensoviele Kolonien, als Hauptstädte im Bunde waren, und diese besetzten alles Gebiet zwischen dem Po und dem Fuße der Alpen, ausgenommen den Winkel der Veneter, die an dem inneren Busen der Adria wohnen." Bologna und andere wichtige Städte im Bereiche des Po waren im fünften Jahrhundert etruskisch, die Insel Elba unterstand ihrer Macht und auch über Corsica scheinen sie ihre Herrschaft ausgedehnt zu haben. In Capua, Nola, Pompei, Herculaneum und andern vorher ganz italischen Städten Campaniens, deren sogen. „Gründung" durch die Etrusker nur eine Neuorganisierung bedeutete, hielten sich die Etrusker bis gegen Ende des fünften Jahrhunderts. Vor allem war Rom, daran kann heute kein Zweifel sein, bis zum Beginn der Republik, also bis um die Mitte des 5. Jahrh. von etruskischen Königen beherrscht und erhielt seinen Namen von einem etruskischen Geschlechte. Im sechsten Jahrhundert v. Chr., der Zeit ihrer höchsten Machtentfaltung, bewohnten oder beherrschten so die Etrusker ein Gebiet von etwa 3000 d. Quadratmeilen. Sie waren die unbestrittene Vormacht Italiens, und wir verstehen, warum die Griechen bei ihrer Ankunft dort das ganze Land wohl nach ihnen benannten. Der Kern des etruskischen Staates, das Land zwischen Arno und Tiber, hatte einen doppelten Kranz blühender Städte, die zu einem Bunde zusammengeschlossen waren. Als wichtigste müssen gelten Arretium (*Arezzo*), Cortona (*Cotrone*), Perusia (*Perugia*), Clusium (*Chiusi*), Volsinii (*Orvieto*), Veji im Innern und Volaterrae (*Volterra*), Vetulonium (*Vetulonia*), Rusellae (*Grosseto*), Volci (*Vulci*), Tarquinii (*Corneto*), Caere (*Cervetri*) in der Nähe der Meeresküste.

Im Altertum war Etrurien berühmt einmal durch seine Mineralschätze, durch die der etruskische Handel Weltruf bekam und namentlich in der Kaiserzeit einen ungeheuren Wohlstand hervorrief, ferner durch seinen Getreidebau. Kornfelder und Siedelungen nahmen die Stelle ein, wo heute auf felsigem Boden vorwiegend Öl- und Weinpflanzungen stehen oder der Pflug nicht selten über Stätten ehemaliger Herrlichkeit holpert. Das südliche Etrurien zumal, in dem Tarquinii liegt, ist ein Land der Toten und erläutert treffend den Satz, daß die Geschichte eines Volkes in seinen Gräbern gesucht werden muß. Die Ausbeute an solchen ist bei manchen dieser Etruskerstädte gewaltig gewesen. In Vulci zählte man im Jahre 1856 bereits an fünfzehntausend geöffnete Gräber, bei Corneto läßt sich die Zahl auch nicht schätzungsweise angeben. Die statistischen Theorien von Forschern, die die Bevölkerungsziffern antiker Großstädte herabzudrücken suchten, werden hier gründlich widerlegt. Heute liegen manche dieser einst so blühenden Etruskerstädte wie Rusellae, mitten in den weiten, dem Fieber verfallenen Maremmen. Der moderne Reisende, der von Florenz aus Rom zustrebt, wird im Fluge an Arezzo, Cotrone, Chiusi vorbeigetragen und macht höchstens in der alten Etruskerstadt Orvieto wegen des Domes mit den Fresken Luca Signorellis oder in Perugia wegen seiner landschaftlichen und künstlerischen Schönheiten und der Nähe der Kirche des heiligen Franciscus von Assisi kurze Rast. Es ist die alte Straße, auf der früher die Romfahrer zogen und tiefe Eindrücke von Kunst und Natur empfingen, ehe Sankt Peters Kuppel vor ihren sehnsüchtigen Blicken auftauchte. Den Weg an der Mittelmeerküste entlang von Pisa nach Rom, heute die direkteste Verbindung für den von der Riviera Kommenden, wählten in vergangenen Jahrhunderten nur wenige, weshalb in den alten Reisebeschreibungen so selten von dem Küstenstrich der Maremmen die Rede ist.

Der Freund des Altertums, der vom Norden kommend, etwa 1½ Stunden vor Rom bei der kleinen Station von Corneto-Tarquinia den Zug verläßt, wie durch offiziellen Beschluß im Jahre 1872 das mittelalterliche Corneto umgetauft wurde, wird, wenn er das Tor des etwa 200 m hoch gelegenen turmreichen Bischofsstädtchens betreten hat, die geringe Mühe des kaum einstündigen Aufstieges nicht zu bereuen haben. Am äußersten, hornartig ausgebuchteten Ende eines Höhenzugs gelegen, dem die Stadt Corneto wohl ihren Namen verdankt, träumt hinter grauen Mauern die Erbin des stolzen Tarquinii von ihrer großen Vergangenheit. Hat man das Osttor der Stadt durchschritten, so dehnt sich längs der Landstraße, die nach Viterbo führt, eine weite Hochebene, von hier und da noch erhaltenen Bogenreihen einer antiken römischen Wasserleitung durchzogen. Den eigentlichen Charakter erhält die weite Fläche durch zahlreiche Hügelchen mit giebelartig zulaufenden Steinaufmauerungen, die modernen, mit eisernen Türen versehenen Eingänge der etruskischen Gräber (Schlußvignette). Dazwischen sieht man wohl auch einmal mit Gebüsch bewachsenes Felsgerölle, die Reste eines alten halbverfallenen Hügelgrabes mit kreisrundem steinernem Unterbau. Die neuesten Ausgrabungen in Cervetri haben inzwischen solche in Corneto nur vereinzelten kegelförmigen Gräber richtiger kennen gelehrt, die als Zeugen der Etrusker an verschiedenen Orten sich fanden, bis drunten im campanischen Nola. Die etruskischen Totenstädte sind Abbilder der Städte der Lebenden. Ganze Straßen und Viertel bestanden in Cervetri aus steingefaßten Erdkegeln, die vermutlich bepflanzt und oben bekrönt waren durch einen plastischen Schmuck, die Vorfahren des Augustusmausoleums und der Engelsburg in Rom. In Corneto wiegen kleinere Erdhügel vor, nach denen die Gegend treffend im Volksmund *Monterozzi* heißt. Steinerne Felsstufen führen hinunter in die durchschnittlich 4—5 m im Geviert messenden Grabkammern. Den Eindruck, den wir empfangen, wenn wir aus der öden Landschaft in die unterirdischen Wohnungen der Toten mit ihren lebensfrohen Malereien hinabgestiegen sind, habe ich oben S. 1 zu schildern versucht. In der Mitte des unübersehbaren, auf beiden Seiten schroff abfallenden Gräberrückens liegt in seltsamer Kontinuität menschlicher Verhältnisse der moderne Friedhof Cornetos, unter dessen Ummauerung man hinabsteigt in das Grab der Unterwelt (*Tomba dell' Orco*), das den wunderbar erhaltenen Frauenkopf auf einer seiner Wände

trägt, der wegen seiner besonderen Schönheit an den Anfang dieses Buches gestellt ist. Weit über zweitausend Jahre scheinen fast spurlos an diesem schönen Frauenantlitz vorübergegangen zu sein, während ihr Leib drunten und die Gebeine von Generationen im Campo Santo darüber vermoderten.

> Quella leggiadra e gloriosa donna
> Ch'è oggi ignudo spirto e poca terra,
> E fu già di valore alta colonna . . .!

möchte man bei dem Anblick dieses edlen Frauenkopfes unwillkürlich mit Worten Petrarcas ausrufen.

Nahe bei dem Unterweltsgrab und dem modernen Friedhof mündet von Norden her auf die Landstraße, die durch das Gräberfeld zieht, eine Schlucht bei den ersten Bogen der Wasserleitung. Es ist die Stelle, die Taf. 1 wiedergibt nach einem alten Stich von Byres aus dem achtzehnten Jahrhundert. Vorne rechts darauf öffnet sich höhlenartig der Eingang der seit 1699 aufgedeckten *Tomba del Cardinale.* Ein Bauer mit der Fackel beleuchtet sie gerade, während zwei Männer in Rokokotracht auf der alten Straße schreiten, die teilweise noch mit antikem Pflaster bedeckt, sich nach rückwärts in die Schlucht eines tiefeingeschnittenen Seitenbaches der Martha senkt. Im Hintergrund steigt ein breiter tafelförmiger Rücken zu etwa 170 m Höhe an. Er trug einst die Hauptstadt der Etrusker, Tarquinii, zu der das Gräberfeld der *Monterozzi* gehört. An seiner höchsten Stelle wird dieser nach Westen spitz zulaufende, nur einen Kilometer breite und dreimal so lange Tafelberg die Stadtburg getragen haben. Die Reste der Mauern, die in einer Ausdehnung von acht Kilometern dem jähen Absturz folgen und der Gebäude sind sehr gering. Hier ist buchstäblich kein Stein mehr auf dem andern geblieben. „Kaum fand ich noch die Stätte des Tores, durch welches die Tarquinier einst ihre Toten nach ihrer Nekropole hinüberfuhren. Auf der öden Hochfläche lagen die Steine der Grundmauern von Tarquinii zerstreut zwischen mannshohem Goldfenchel und rotem Klee. Nur Hirt und Herde von Corneto oder der Tritt eines einsamen Altertümlers unterbrechen bisweilen die Totenstille, die auf der Stätte von Tarquinii lagert", sagt Corssen. Die einstige Bedeutung der Stadt zeigt sich heute noch in ihrer Ausdehnung. Noch in römischer Zeit reichte das Stadtgebiet bis zum *Lago di Bolsena* und grenzte an *Volci* und *Caere.* Seit 1307 ist Tarquinii verlassen, als die Bewohner vor den Sarazenen Schutz suchend das heutige Corneto gründeten, wahrscheinlich an der Stelle der frühsten etruskischen Niederlassung, die vielleicht der ursprüngliche Herrschersitz war, von dem aus die Großstadt Tarquinii ihren Ausgang genommen hat, ähnlich wie Rom von der alten Serviusstadt aus. Die Namen *Turchina* und *Piano di Città* haften heute noch an dem Berge, der einst Tarquinii trug.

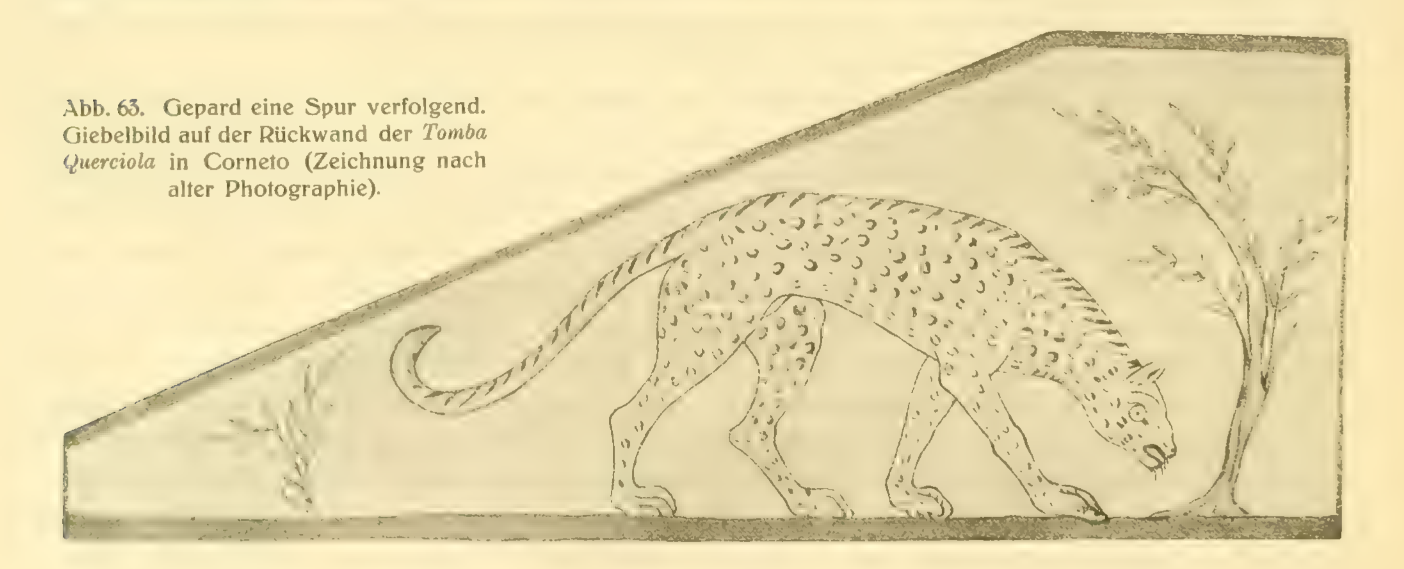


Abb. 63. Gepard eine Spur verfolgend. Giebelbild auf der Rückwand der *Tomba Querciola* in Corneto (Zeichnung nach alter Photographie).

Weit reicht der Blick von seiner Höhe über die grauen Zinnen von Corneto, bei klarem Wetter landeinwärts die Bergspitze von Montefiascone und das dunkle Grün des Ciminerwaldes, im Süden das Tolfagebirge umfassend. „Hier sind Erde, Meer, südlicher Himmel verbunden zu einem Gemisch so großartig, so harmonisch, wie nur eine glühende Phantasie es ausmalen kann“, schreibt Dasti stolz und begeistert von seiner Vaterstadt Corneto, der „Königin der Maremma“. Zu Füßen dehnt sich eine Ebene, die bei Civitavecchia beginnt und bis zum Vorgebirge Argentaro reicht, ein langer, von Ölbäumen, Wein, Gärten, Feldern und Wiesen grüner, gewundener Streifen, den das blaue Meer säumt, darüber schweift der Blick zu einer Reihe kleiner Inseln bis zur fernen Elba. An klaren Sommerabenden, wenn die Sonne ins tyrrhenische Meer sinkt, tauchen am äußersten Horizont sogar die Zacken der Insel Corsica auf. Ein Jammer, daß dieser fruchtbare und schöne Küstenstrich, der ein Garten Eden war und wieder werden könnte, im Laufe der Zeiten eine Beute des Fiebers geworden ist, dessen Pesthauch das Land zu entreißen nur langsam gelingen wollte. Ein treffendes Wort der Italiener sagt, daß man in der Maremma in einem Jahre reich wird und in sechs Monaten stirbt. Schon im ausgehenden Altertum stand die Gegend von Tarquinii in sehr schlechtem Ruf. Der Gallier Cl. Rutilius Namatianus, der Anfang Oktober 416 nach Chr. auf der Heimreise von Rom an Graviscae, dem Hafen von Tarquinii vorüberfuhr, charakterisierte die Gegend mit den Worten:

„Jetzt sich zeigen dem Blick Graviscaes spärliche Dächer,
Denen verpesteten Hauch sendet im Sommer der Sumpf.
Doch die Gegend bedeckt der Waldung grünendes Laubdach.
Wechselnde Schatten aufs Meer spielend die Pinie wirft.“

Im Mittelalter vollends muß die Malaria hier schrecklich gewütet haben. Ein Dichter des Trecento nennt die Maremma *dilettevole e poco sana.* Um Höllenqualen zu charakterisieren, gebraucht Dante in seinem Inferno (XXIX, 46) den Vergleich:

Wär' aller Schmerz aus jedem Siechenhaus
Und Valdichianas und Sardiniens Graus
Und der Maremma Pest in einem Schlund beisammen,
Nicht ärger wär's als hier.

Daß besonders die Cornetaner Gegend in Dantes Tagen immer noch dicht bewaldet und ein unheimlicher Ort war, zeigen die Anfangsverse des dreizehnten Gesanges des Inferno:

„Eh' Nessus drüben angekommen war,
Hielt eine Waldung unsern Schritt gefangen,
In der nicht Weg noch Steg sich boten dar.
Nicht grün das Laub; schwarz hat es dort gehangen,
Nicht schlank die Zweige, knorrig und verdreht,
Nicht Früchte, Giftdorn nur ist aufgegangen.
Nicht hat bei Cécina und bei Cornet'
So wildes Dickicht jenes Waldgetier,
Dem Land verhaßt ist, wo die Pflugschar geht.
Die scheußlichen Harpyen nisten hier ...“

Es macht fast den Eindruck, als habe der große Dichter selbst die Gegend gekannt und in den Cornetaner Gräbern mit eigenen Augen geschaute Bilder zur Ausmalung gewisser Szenen seines Inferno benutzt (vgl. S. 49, 53 f.). Jedenfalls lassen die Verse Dantes begreiflich erscheinen, wie sich seit dem ausgehenden Altertum über die verwilderte und vom Pesthauch berührte Gegend Tarquiniis ein dichter Schleier des Vergessens breiten konnte, bis die Entdeckung der unterirdischen Herrlichkeiten ihrer Gräber eine neue Epoche des Ruhmes für die stolze Etruskerstadt eröffnen sollte.



Abb. 64. Sänger aus der *Tomba del Citaredo.*

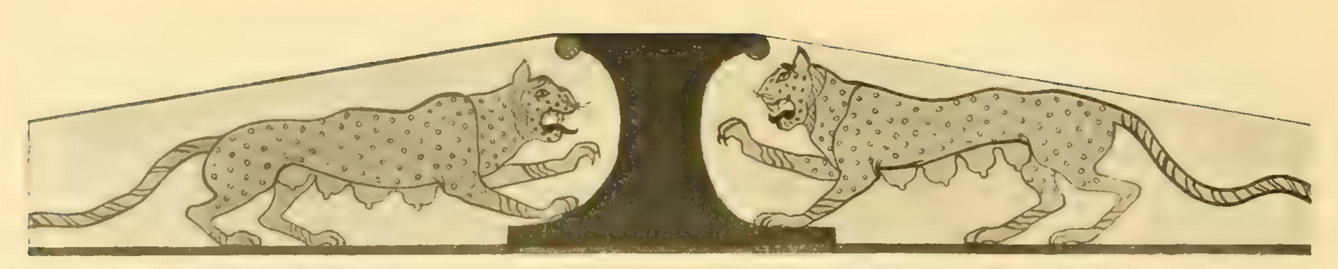


Abb. 65. Giebelbild der *Tomba delle Leonesse* (Zeichnung nach alter Photographie).

VI. Abschnitt.

Entdeckungsgeschichte der Gemäldegräber bei Corneto.

„Italia plena fuit pulcherrimis picturae operibus, ut quae etiam in sepulcra descendere et ea exornare iussa est; ita machinante fortuna quadam, artibus favente, ut in eorum tenebris perfugium haberet ars pulcherrima, unde aliquando ipsa revocari in lucem posset."

I. A. Ernesti (1757).[1]

Die früheste Erwähnung der unterirdischen Grabkammern von Tarquinii findet sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts in einem Lobgedicht auf die Stadt Corneto.[2]) Es ist von einem sonst nicht bekannten L. Vitelli an den Dichter Francesco Filelfo gerichtet, der 1454 von König Alfonso durch Verleihung einer militärischen Würde und den Dichterlorbeer geehrt wurde. In lateinischen Distichen abgefaßt, preist es den Hügel von Corneto mit der reichen Stadt, die er trägt, das uralte Geschlecht ihrer Bewohner und die zahlreichen Monumente in der Umgegend, vor allem die gewaltigen künstlichen Felskammern mit aus dem Stein gehauenen Sitzen, in die das Licht nur durch einen engen Schacht von oben dringt. Eine dieser Felskammern mit schöner Deckentäfelung erscheint der dichterischen Phantasie als Palast des Sagenkönigs Corythus, des Gründers von Corneto. Halbzerstörte Skulpturen schmücken seine Wände. Aber auch Bildnisse und Gräber von Menschen und Heroen erblickt man, namenlosen, da sie älter sind als Lied und Schrift in Italien, verschüttet ist fast alles und gar manches ließe sich da noch erforschen. Soweit der Gedankengang der Einleitung des Lobliedes auf Corneto, dessen erste Verse folgendermaßen lauten:

„Is Coritus mons est, veteris primordia Troiae,
   Cornetum quo nunc urbs opulenta sedet.
Urbs muro non cincta fuit: mirabilis hic mons,
   Conditor haud habuit pulvere calcis opus.
Oenotriae gens nulla prior: monumenta supersunt
   Maxima et in multo plura reperta solo.
Sunt immensa albis exausta palatia saxis:
   Multa nimis magnae mansio gentis erat.
Vivi intus fontes, excisa sedilia circum,
   Spiramenta locis dant penetrare diem.
Celatum in quodam pulchrum est spectare lacunar:
   Illa, reor, Coriti regia regis erat.
Sculpta ea perlegerent oculi memoranda, sed illud
   Priscum longa dies attenuavit opus.
Quin etiam effigies veterumque sepulcra virorum
   Sunt et semideum sunt simulacra deum.
Illic nulla tamen signata est litera testis:
   Carmentum nondum venerat Italiam.
Plurima sunt oppleta aditus: si cura fuisset
   Scrutari in multis multa reperta forent . . ."

Daß diese höchst anschauliche Beschreibung sich ganz gut auf tatsächliche Verhältnisse beziehen kann, wird niemand bezweifeln, der selbst einmal im nahen Cervetri die unterirdischen Grabkammern

besucht hat, die vollkommen wie Häuser ausgestaltet sind mit Säulen, auf denen die Decken ruhen, Alkoven mit aus dem Fels gehauenen Totenbetten und Sesseln, Waffen und Hausrat in bemaltem Relief an den Wänden, die den Gräbern die Namen *dei Pilastri, dell' Alcova, delle Sedie e Scudi* und ähnliche verliehen haben.[3]) Eines davon trägt heute noch im Volksmund den Namen *il Palazzo*. Unvergeßlich ist mir der Eindruck, als unser Führer ein solches Grab mit rings verteilten Kerzen beleuchtete und wir uns wie in einer mittelalterlichen Kirche versammelt glaubten. Ähnlich müssen wir uns den „Palast" des von den eitlen Cornetanern des Mittelalters willkürlich als Gründer ihrer Stadt in Anspruch genommenen Corythus denken, von dem der Cornetaner Dichter singt.[4]) Vielleicht ist dieser Palast des Corythus identisch mit einer unterirdischen etruskischen Gruft, die am Ende des 15. Jahrhunderts unter Papst Innocenz VIII. von den Cornetanern ausgegraben wurde.[5]) Der Papst erhielt davon Kunde und schrieb sofort einen Brief, der folgendermaßen lautet: „An meine geliebten Söhne, Priores und Bürger der Stadt Corneto, Innocentius PP. VIII. Geliebte Söhne, Gruß und apostolischen Segen zuvor! Wir haben gehört, daß dort ein marmornes Grabmal gefunden worden, zu dessen Besichtigung wir unseren geliebten Sohn Cornelius Benignus von Viterbo, unseren Vertrauensmann, entsenden. . . . Wir wünschen und legen euch also ans Herz, ihr möget genanntem Cornelius in unserem Namen das Grabmal zeigen und in allem, was er über dieses Grabmal und die darin gemachten Funde verfügt, zu Gehorsam sein, diejenigen, so aus besagtem Grabmal etwas entfernt haben, zur Rückgabe desselben zwingen und uns auch durch ein Schreiben über diese Angelegenheit benachrichtigen." Leider kam der päpstliche Abgesandte zu spät und die schlauen Cornetaner schrieben zurück, es sei nichts weiter gefunden worden, als eine gewisse Menge Goldes, das sie für die Ausbesserung ihrer Stadtmauer hätten verwenden müssen! Wenn man in Betracht zieht, daß der Italiener mit *marmi* vielfach Reliefs zu bezeichnen pflegt, so wird man bei dem *sepulchrum marmoreum* wohl an eine Gruft mit Reliefverzierung an den Wänden zu denken haben, wie sie in dem Loblied auf Corneto besungen ist. Nicht ausgeschlossen ist es, daß es sich dabei um ein Grabmal bei Corneto handelt, das einzige mit farbig bemalten Stuckverzierungen, das, wie wir sehen werden, während des ganzen 18. Jahrhunderts zugänglich und noch bis in unsere Tage zu besuchen war und bekannt ist unter dem Namen *Tomba della Mercareccia*. Das Grab, das mir in Corneto nie gezeigt wurde, ist auf Seite 74 (Abb. 66) nach einem alten Stiche von Byres wiedergegeben und S. 103 besprochen.

Aus dem 16. Jahrhundert haben wir Zeugnisse einer Bekanntschaft mit den bemalten Gräbern von Corneto. Daß solche halbzerfallenen unterirdischen Felshöhlungen hier und an andern Orten der Toscana als Unterschlupf für Räuber und Gesindel beliebt gewesen sein mögen, ist anzunehmen. Ein klassisches Beispiel ist in Ariostos Rasendem Roland (III, 6 ff.) die Höhle und das Grab des Zauberers Merlin, in das Bradamante von dem alten Weib geführt und in dem ihr die Zukunft ihres Geschlechtes von dem Zauberer prophezeit wird. Die Verse, die uns interessieren, lauten:

„Noch ganz betäubt, sucht sie sich zu erheben
Denn auf den harten Stein fiel sie hinab,
Sie geht durch eine Tür, die in die zweite
Der Höhlen führt, von ungleich größrer Weite.
Der weite Raum, von gleicher Breit' als Länge,
Stellt eine fromm ehrwürd'ge Kirche vor
Und trägt sein schön Gewölb' auf einer Menge
Von Alabastersäulen kühn empor.
Im Mittelpunkt, mit würdigem Gepränge,
Erhebt sich ein Altar, und nah davor
Brennt eine Lamp' und streut mit hellem Schimmer
Ein volles Licht durch jene beiden Zimmer."

Wer Etrurien durchwandert hat, wird sich bei diesen Versen lebhaft erinnert fühlen an Örtlichkeiten wie die Kapelle der *Madonna del Parto* in Sutri, eine in den Felsen gehauene Kirche, deren Vestibül ein altes etruskisches Grab bildet.[6]) Aus einer solchen Felsenkapelle müssen wir uns Bradamante von der Zauberin dann in das alte Etruskergrab geleitet denken, wo in einem steinernen Sarg Merlins Körper ruht und der Tote schauerlich die Stimme erhebt (Ariosto III, 14 ff.).



Abb. 66. Grab der *Mercareccia* in Corneto (nach Byres).

„Froh, daß solch seltnes Abenteur' erscheine,
Folgt sie der Zauberin mit raschem Mut
Bis an das Grabmal, das Merlins Gebeine
Und seinen Geist bewahrt in sichrer Hut.
Der Sarg besteht aus einem harten Steine
Hellschimmernd, glatt, und rot wie Flammenglut;
So daß der Raum, der Sonne zwar verschlossen,
Vom Lichte glänzt, das sich aus ihm ergossen.
Ob manchem Marmor die Natur gewähre,
Daß er, gleich Fackeln, Dunkelheit erhellt ...
Wie ich es denn am liebsten mir erkläre —
Genug, das Licht, das aus dem Sarge fällt,
Läßt ringsumher von Farb' und Bildnerwerken
Den schönsten Schmuck im würd'gen Raum bemerken.

Das dunkle Grab mit „Farb' und Bildnerwerken“, der Sarkophag aus durchscheinendem Stein, vermutlich Alabaster — es klingt wie tatsächliche Eindrücke, nicht wie bloße Phantasie des Dichters. Ich habe bei meinem Besuch in einem der obenerwähnten Caeretaner Gräber,[7]) das wie eine Kathedrale wirkt mit seinen Säulen und dem altarartigen Steinbett selbst einmal in einem finsteren Nebenraume einen Alabastersarg mit Resten von Gebeinen durch Kerzen von innen erleuchtet, wodurch sich ein ungemein magisches Licht in dem Raume verbreitete. So muß man sich die Gruft des Zauberers Merlin bei Ariosto[8]) und ähnlich den „Palast des Corythus“ in Corneto denken.

Noch an einer andern Stelle seines *Orlando furioso* hat Ariosto offenbar ein etruskisches Grab nach Art der Cornetaner Grüfte im Auge, da nämlich, wo Roland die Isabella befreit (XII, 86ff.). Die hier in Betracht kommenden Verse lauten:

So geht er ab vom Pfad und kommt alsbald
An einen Berg, wo ihm, von Nacht umfangen
Ein Schimmer strahlt aus einem Felsenspalt ...
Geleitet durch den Strahl, der aus dem engen
Luftloch des Bergs sich durch den Wald ergießt,
Eilt Roland nach dem Felsen hinzusprengen,
Der eine weite Höhl' in sich verschließt.
Doch muß er erst durch Dorngestrüpp sich drängen,
Das, Wall und Mauern gleich, sie dicht umsprießt,
Um dieser Kluft Bewohner zu verstecken,
Wenn jemand droht mit Schaden oder Schrecken.
Man hätte sie bei Tage nicht gefunden,
Bei Nacht entdeckte sie des Lichtes Schein ...
Sein Briliador wird draußen angebunden,
Dann naht er schweigend sich dem hohlen Stein,
Dringt durch das Zweiggewirr und steigt die Stufen
Der Höhl' hinab, ohn' irgendwen zu rufen.
Viel Stufen gings bis zu dem tiefen Grunde
Des Grabes für Lebendige hinab.
Sorgfältig war, in ziemlich weiter Runde,
Mit Meißeln ausgehöhlt das Felsengrab.

Nach der langen Erzählung Isabellens heißt es dann (XIII, 32):

„So spricht die Jungfrau, züchtig und bescheiden,
Indes Gestöhn und Seufzer manchesmal
Der Engelsstimme süßen Ton durchschneiden,
Der Schlangen, Vipern Mitleid wohl befahl ...“

Wir haben in diesen Versen das vollkommene Bild einer halbverschütteten unterirdischen Grotte, wie sie der Dichter leicht vor 400 Jahren bei Corneto gesehen haben kann.[9]) Das Dorngestrüpp, die vielen Stufen in die Tiefe erkennt wieder, wer in Corneto oder Cervetri war, sogar die Schlangen fehlen nicht in Ariostos Charakteristik als unheimliche Bewohner der Gräber. Einmal stürzte auch unserem Cornetaner Führer eine solche aus dem Finstern entgegen, als er die schweren Eisentüren geöffnet hatte, und erst nach hartem Kampfe, der sein Trinkgeld wesentlich erhöhte, erschlug er laut schreiend mit einem Steine das Untier vor unseren Augen.

Ob in der sonstigen italienischen Literatur, namentlich der novellistischen, etruskische Höhlen geschildert werden, mögen Kundigere feststellen, ebenso ob nicht in der entsprechenden Literaturgattung des ausgehenden Altertums solche Erwähnungen vorkommen. Eingekratzte Jahreszahlen wie 1494 in dem Kuppelgrab *la Mula* bei Sestro Fiorentino oder 1507 in der Gruft bei Castellina del Chianti beweisen jedenfalls, daß in Ariostos Tagen etruskische Gräber teilweise offen waren und gelegentlich besucht wurden, wahrscheinlich also auch die von Corneto. Ein ganz großer Meister des Cinquecento kann mit Sicherheit als Besucher der bemalten Etruskergräber, vermutlich derer von Corneto gelten: Michelangelo. Unter seinen Handzeichnungen[10]) befindet sich ein bärtiger Kopf, dem ein Wolfsfell über die Ohren gezogen ist. Er gehört einem Manne, dem gegenüber eine ältere Frau mit welken Brüsten gezeichnet ist. Ein Vergleich mit dem Kopf des Hades in dem

Gemälde der *Tomba dell' Orco* in Corneto (Abb. 68, 69), dem sich der Hadeskopf eines Orvietaner Grabgemäldes, wenn auch in entgegengesetzter Richtung, anreiht, beweist, daß Michelangelo auf seinem Blatte einen Hadeskopf desselben Typus in einem etruskischen Grabe, vielleicht geradezu den des Cornetaner Grabes nachgezeichnet hat. Die gegenübersitzende Frau auf seinem Skizzenblatt





Abb. 67. Zeichnung Michelangelos.



Abb. 68. Etruskischer Hadeskopf in Corneto.

wird Persephone sein. Daß aber auch schon die frühtoskanischen Maler und Dichter, die das Inferno schildern, in den etruskischen Grabkammern Studien gemacht und für ihre Teufel und Engel dort Vorbilder gefunden haben, hoffe ich S. 49 ff. nachgewiesen zu haben. Vasari hat dann sicher am 3. April 1566 die sogen. *Tanella di Pitagora*, das Grab des Pythagoras bei Cortona, das er „Grab des Archimedes" nennt, besucht und gezeichnet.[11])

Vom 17. Jahrhundert ab beginnt die wissenschaftliche Erforschung des Bodens von Corneto wie Etruriens überhaupt, zunächst erst durch einen einzelnen, eminent gelehrten Mann, den Schotten Thomas Dempster, den sein Zeitgenosse Cospi *magnam bibliothecam loquentem*, „die wandelnde Bibliothek" nannte. Er verfaßte während der Jahre 1616—1617, in denen er den Lehrstuhl für Recht in Pisa bekleidete, sein berühmtes Werk *de Etruria regali* in sieben Büchern, das erst 100 Jahre nach seinem 1625 erfolgten Tode von Thomas Coke in Florenz veröffentlicht wurde (1723—1724). Das Buch, das ungeheures Aufsehen machte und trotz seiner zahlreichen Irrtümer die etruskischen Studien mächtig belebte, enthält die Darstellungen aus einem Cornetaner Grab, das 1699 aufgedeckt worden ist, aber früh zugrunde gegangen sein muß. Der Besitzer des Grundstückes, auf dem das Grab bei der Stadtmauer von Corneto gefunden und nach dem es benannt ist, C. M. Annibale Tartaglia, Advokat der römischen Kurie, ließ die Malereien kopieren und sie wurden in das Dempstersche Werk aufgenommen, wonach der Stich später öfters wiederholt wurde. Die Gemälde schmückten die beiden Seiten eines unterirdischen Gemaches und waren angebracht über Sarkophagen, die teils vollendet, teils unfertig und roh aus dem Felsen ausgehauen mit den Wänden in Zusammenhang standen. Der Fußboden war pavimentiert, doch beruht es auf einem Irrtum, wenn d'Agincourt von einem Mosaikfußboden spricht, der diese Darstellungen enthalten haben soll. Die Bilder, die von großem Interesse für den etruskischen Seelenglauben sind, wurden im dritten Abschnitt S. 32 ff. abgebildet und besprochen. „Einen Protestanten erinnert diese Szene an die Schrecken der Inquisition, den Römisch-Katholischen an die Pein im Fegefeuer", meinte schon Dennis.[12]) Übrigens scheint ein solches Grabgemälde Ariost angeregt zu haben. Vgl. Anmerkung 8.

Das Entdeckungsjahr 1699 der *Grotta Tartaglia* ist epochemachend wegen des gleichzeitigen Fundes eines anderen Cornetaner Grabes, das sich bis heute erhalten hat, der *Grotta del Cardinale.*

Diesen Namen hat sie erst später erhalten nach dem Kardinal Garampi, Bischof von Corneto, der sie 1780 zum viertenmal aufdecken ließ, nachdem sie 1699, 1738 und 1760 immer wieder geöffnet worden war. Während des ganzen 18. Jahrhunderts hieß dies Grab *Tomba dei quattro piloni* nach seiner Architektur, oder auch *del passaggio delle anime* nach der Darstellung, oder *Grotta Vesi* nach einer etruskischen Inschrift auf der Wand. Neben dem Grab mit den bemalten Stuckreliefs und einer Anzahl im Lauf des 18. Jahrhunderts neu hinzugekommener Gräber hat diese Grotte die Gelehrten jener Zeit sehr beschäftigt. Ich stelle im Folgenden aus alten Berichten zusammen, was von den Cornetaner Gräbern bekannt war bis zum Jahr 1823, das eine neue Ära in ihrer Entdeckungsgeschichte eröffnen sollte.

Maffei[13]) schreibt im Jahre 1739, nachdem er von einem unterirdischen Gemach berichtet hat, das zwei ringsumlaufende Stufen, oben einen Luftschacht, in der Mitte einen Pfeiler als Deckenstütze und etruskische Inschriften an den Wänden hatte: „Aus solchen Grabräumen ist die große Menge etruskischer Vasen hervorgekommen, die den Schmuck vieler italienischer Museen bilden. Deshalb sehen wir sie unzerbrochen und gut erhalten. In unseren Tagen erscheinen sie nicht in den Grüften, weil sie allenthalben seit 1400 und schon früher durchstöbert und geplündert wurden in der Hoffnung Schätze zu finden . . . Die beiden ringsumlaufenden Stufen beobachtet man geradeso in vielen andern Gräbern. Eines davon in Corneto ist in zwei Kammern geteilt, mit in den Stein gehauener und bemalter Decke und in der ersten auch einem Tierfries (Hähne und Vierfüßler) oben an den Wänden. Die zweite ist ganz mit Figuren bemalt, aber man erkennt nur noch wenig. Ich drang unter Führung des liebenswürdigen Augustiners P. Forlivesi, wo es möglich war, ein und fand eine Gruft, wo man die Figuren noch erkennt. Etruskische Gewänder und Gebräuche: zwei Frauen, gelagert wie die Römer beim Mahle, ein Mann mit einer Lyra, ein anderer mit einer Vase in der Hand und Gewandstreifen auf den Schultern, vorn und hinten lang herabflatternd. Selten ist der Genuß so rein, denn die Malereien erscheinen beim Öffnen der Grotten schön und frisch, aber sobald die Luft freien Zutritt hat, vergeht alles in wenigen Jahren und der Mörtel, auf dem sie sind, wird feucht und fällt ab.“

Von diesen Malereien existiert ein alter Stich in dem großen Werke des Florentiners Gori über die etruskischen Altertümer, das 1743 erschienen ist. Ich verzichte hier auf seine Wiedergabe, weil er wenig Anspruch auf Treue machen kann. „Die traurigste Calamität in dieser Hinsicht“ — schreibt er[14]) — „bezeugt heute durch viele Beispiele Corneto, wo vor nunmehr drei Jahrhunderten und auch lange vorher schier unzählige unterirdische Etruskergräber nachweislich gefunden sind, was der Gelehrte Maffei bezeugt, der noch eine Anzahl beobachtet hat, die leer und von übel hausenden Menschen, die auf Schätze ausgingen, geplündert waren. Ein Grab besteht aus zwei unterirdischen Kammern, deren Decken symmetrisch eingeteilt und in verschiedenen Farben bemalt sind in toskanischer Art, teils himmel-, teils dunkelblau, ein schöner Fries mit lebhaftem Rot umzieht rings die Wände. Die Decke ist nach Art einer viereckigen Kuppel gebildet. Eine Treppe führt in die erste Kammer, von der eine Tür zu der zweiten führt . . . An den Seitenwänden befinden sich plastische Figuren, die bunt bemalt sind. Die erste Kammer, die als Vorraum zu dienen scheint, ist oben geschmückt mit einem Fries mit verschiedenen Tieren. Unten läuft rings eine Sitzstufe herum. Die innere Kammer hat drei Stufen am Sockel der Wände und sehr schöne Wandmalereien.[15]) Die dem Eingang gegenüberliegende Wand zeigt die Bilder der Bestatteten gewissermaßen vereinigt mit göttlichen Wesen, denn einige Genien sieht man bei ihnen. Über ihnen hängen die Binden oder Schleier als Zeichen der Göttlichkeit. Über den Köpfen der Toten steht ihr Name, aber so zart, daß er fast verschwunden ist durch den Zutritt der frischen Luft beim Öffnen des Gemaches. Die Männer, nackt bis auf ein blaues Tuch oder Schleier um die Schultern, mit kleinen Vögeln oder einer Leier oder einer Vase in der Hand, mit der sie die Bäumchen begießen,

erscheinen in einer Art Tanzbewegung gemalt. Vermutlich versinnbildlichen sie das Treiben und die Freuden im Elysium. — Viele andre Kammern wurden hier in den letzten Jahren gefunden, fast genau übereinstimmend mit den beschriebenen, wo Gemälde mannigfacher Art und lange Inschriften die Wände schmückten."

Von großer Bedeutung für die Kenntnis der Gemäldegräber Cornetos um die Mitte des 18. Jahrhunderts sind die ausführlichen Aufzeichnungen des Mönches Forlivesi. „Dieses Werk, welches niemals gedruckt worden ist, war gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts in den Händen Avvoltas aus Corneto, er kam aber durch Ausleihen darum. Den Kern davon hat schon Gori ausgezogen, der anerkennt, wie sehr er dem Augustiner verpflichtet ist, und Avvolta hat der Welt eine Skizze seines Inhalts gegeben. Er bewahrte noch gewisse Kopien der rohen Zeichnungen, die der würdige Padre gemacht hat, welche er gern jedem darnach forschenden Freunde zeigte." [16]) Avvoltas Auszug (brieflich an Ed. Gerhard 1831) aus dem alten Mönchsbuche lautet: [17])

„Ich bringe Ihnen zur Kenntnis den Fund zweier Originalhefte eines Manuskripts des Padre Giannicola Forlivesi, Augustinermönches aus Cervia in der Romagna, Sohnes des Klosters des H. Marcus in Corneto, die 1756 geschrieben sind. Aus der Einleitung geht hervor, daß besagter Pater die Geschichte der Hauptstädte Etruriens geschrieben hatte und mit Urteil und Liebe unsre Grotten besuchte; und da er sich als äußerst genau und zuverlässig bei der Beschreibung der heute noch bekannten *Grotta della Mercareccia* zeigt, so muß man billigerweise annehmen, daß er mit derselben Treue die heute niemand mehr bekannten beschrieben hat, die vielleicht zugrunde gegangen sind, wie es auch den jüngst gefundenen ergangen wäre, wenn sie nicht mit Türen versehen worden wären. In Anbetracht der Wichtigkeit der Beschreibungen verschiedener Grotten, die P. Forlivesi macht, gebe ich sie weiter an Sie, beginnend mit der sog. *Mercareccia*, die Ihnen so bekannt, aber heute fast zerstört ist durch ihre barbarische Umwandlung in einen Kalkofen." S. Abb. 66 und S. 103.

Es folgt nun die Wiedergabe der Beschreibung von Forlivesi, die sehr schwülstig und voller Mißverständnisse ist. Außer der *Mercareccia* beschreibt Forlivesi vier weitere Gemäldegräber folgendermaßen:

„Genau in der Mitte dieses Hügels, in einer tieferen Grotte, sieht man das mystische Bild der großen Göttin Kybele auf einem zweirädrigen Karren sitzen, von vier Löwen gezogen, auf dem Kopf eine Krone mit vielen Türmen, das Szepter in der Hand, vor ihr schreitend zwölf halbnackte Männer, von denen vier beckenartige Instrumente schlagen, andere die Flöte blasen, die hintersten Cymbeln schlagen. Und diese symbolische Figur des Karrens der großen Göttin Kybele, von vier Löwen gezogen, ist nicht wunderbarer als daß auf der Wand einer anderen ausgemalten Grotte der Karren von zwei mächtigen Schlangen gezogen wird (Gerhard denkt dabei an einen Wagen der Ceres)". Man vergleiche dazu unsere Abb. 19 auf S. 22.

„Ferner sieht man in einer andern Grotte der öden Gegend der *Montarozzi* das Gemälde eines großen Schiffes mit Segeln und Rudern, darauf eine königliche Gesellschaft, mit der Figur eines Mannes mit einer Königskrone, in ein königliches Gewand gehüllt, mit reichem Mantel über den Schultern, ihm zur Seite zwei anmutige Frauen in königlicher Haltung. Rings um das Schiff als Gefolge viele Tritonen, die in gewundene Hörner blasen, mit Schlangenschwänzen.

Ziemlich weit davon befindet sich eine andere Grotte, völlig quadratisch, in der man eine schöne friesartige Arbeit nach Art einer Brüstung sieht (*un bel fregiato lavoro a foggia di ringhiera*), darauf steht die Königin Kybele, Gemahlin des Jasion, der von seinem Bruder Dardanos ermordet wurde, an Gestalt und Miene so anmutig und trefflich, daß man sie von Apelles gemalt halten könnte, um den Kopf ein doppeltes königliches Diadem, in königlichem Gewand, einen Königsmantel um die Schultern; an Ohren, Hals, Armen mit seltenem Geschmeide, Halsband und Ohrringen. Sie streckt die Rechte Toroibos, dem Sohne des Attis, König von Lydien entgegen, den Unkundige für einen Tyrrhener halten, der nach dem Weggang des Dardanos in den Besitz Etruriens gekommen sei."

Ohne das mythologische Gefasel bleibt als Kern der Darstellung eine reich geschmückte schöne Frau, die einem Jüngling die Hand reicht. Forlivesi fährt fort: „Auf der Rückwand dieser Grotte sieht man über dem Türsturz einen Wolf und in der Tür sieht man Weingefäße gemalt, Kanne, Humpen und Kantharos. Auf der anderen Seite eine Wölfin. In der Türe ist der mysteriöse Lotosbaum gemalt, heute Weichselkirsch genannt, mit seinen roten und reifen Früchten, daneben ein großer Leuchter mit mehreren Lichtern. Schließlich sieht man auf der gegenüberliegenden Seitenwand eine erhabene Männergestalt im Lorbeerkranz auf einem Elefanten reiten, mit reichem Mantel über den Schultern und Troddeln an seinen Enden, davor als Gefolge Männer mit Lanzen in den Händen und auf den Schultern.

In einer Grotte der *contrada del Pisciarello* schließlich können unsere Gelehrten die mystischen Figuren der priesterlichen Diener der großen vestalischen Gottheit in Malerei ausgeführt erkennen, neun nackte Figuren, nur mit Mäntelchen bekleidet, dazwischen ebensoviele Lotosbäume. Von den Männern hält einer eine Leier, ein anderer ein Gefäß, andere Vögel. Sie sind in verschiedener Haltung in einer Art lächerlichen Veitstanzes (*ridicolosa corea*) dargestellt. Ihre Keuschheit und ihr priesterlicher Charakter als Diener der großen Mutter Kybele wird durch ihr Mäntelchen angedeutet."

Der Verlust der von dem Mönch beschriebenen Gräber ist mit Avvolta und Gerhard aufs lebhafteste zu beklagen. Die zuletzt erwähnten Malereien der Tänzer zwischen Bäumchen scheinen die schon von Gori beschriebenen zu sein. Am interessantesten sind das Grab mit dem Schiffe, vielleicht mit Dionysos und Ariadne als Insassen, und der Elefantenreiter des vierten Grabes, dessen tatsächliche Existenz auch durch Avvolta aus persönlicher Erinnerung bestätigt wird. Man hat an eine Darstellung des indischen Bacchus oder an Alexanders Zug nach Indien dabei gedacht.[18]) Vielleicht verdankt das Bild auch einem historischen Ereignis auf italischem Boden seine Anregung und stammt aus den Tagen der Pyrrhoskämpfe oder des hannibalischen Krieges.

In einem Briefe, den am 28. Februar 1760 P. Paciaudi an den Grafen Caylus richtete, heißt es:[19])

„Seitdem der Marquis Maffei die Monumente Cornetos besucht hat, haben nur drei oder vier gebildete Personen diese kleine Reise unternommen. Denn wirklich wollen nur wenige Leute 60 Meilen machen, um diese Neugierde zu befriedigen . . . Die in der Landschaft zerstreuten Grotten, die diese Stadt beherrscht, sind bewunderungswert. Ihre Zahl mag 2000 betragen im Umkreis von etwa 6 Meilen Länge und 8 Meilen Breite von der Stadtmauer bis zum Meere. Diese Grotten sind voneinander 30—40 Schritt entfernt und alle haben den Etruskern als Gräber gedient. Ich werde Ihnen über ihre Form und ihre Ornamente berichten. Alle sind in den gewachsenen Fels gehauen, der indes nicht schwer zu bearbeiten ist. Sie sind manchmal kreuzförmig angeordnet oder mit zwei Flügeln, wie unsere Kirchen. Der Grundriß einiger anderen ist quadratisch in verschiedenen Proportionen, mit Verbindungstüren, um von dieser Art Kammern in andere zu gelangen. Manchmal sind sie zweistöckig und man steigt hinunter zu den unteren. Diese Grotten sind nicht sehr tief und die Etrusker haben immer kleine Hügel gewählt, die sie mit einer einfachen quadratischen Tür angebohrt haben. Sie empfangen ihr Licht nur durch eine in der Mitte der Wölbung angebrachte Öffnung, die bis zur Oberfläche des Hügels reicht. Nur mit großer Mühe kann man hier eindringen wegen des Schuttes im Innern und der von Pflanzen und Wurzeln verwachsenen Türen. Da die obere Öffnung verstopft ist, muß man Fackeln tragen, wenn man sie untersuchen will. Ich wollte nicht mein Leben oder die Gesundheit riskieren, um in die tiefsten Grotten einzudringen, habe aber mit Sorgfalt zwei der am meisten im Niveau des Erdbodens gelegenen geprüft. Die Pfeiler, die im Felsen ausgespart und mit leichtem Gesims verziert sind, sind ganz mit Malerei bedeckt, Arabesken, Festons, in Wahrheit von schlechtem Geschmack; die Decke ist mit Vierecken geziert und gleicht unseren Plafonds. Sie ist flach, aber wie die Pfeiler bemalt. Man erkennt noch einige Farben,



Abb. 69, 69a. Blick in die *Tomba del Cardinale* und Teil des Wandfrieses mit Zug der Seelen (nach Stichen des 18. Jahrhunderts von Byres).

grün und blau unterscheidet man nur bei näherer Beleuchtung, gelb ist verblaßt, rot aber sehr deutlich. Es läuft um diese Grotten ein Figurenfries von im allgemeinen zwei Palm Höhe, einige haben drei Palm. Ich habe 200 gezählt bei dem einer einzigen Grotte, die ein paar Wochen vor meiner Ankunft geöffnet war. Sie sind im Geschmack der Figuren auf etruskischen Vasen gezeichnet. Eine große Zahl ist mit langen Gewändern bekleidet und trägt große Flügel, mehrere davon sieht man bewaffnet mit Lanzen und in Kampfbewegung. Andere sitzen auf Wagen mit ein oder zwei Pferden. Die Zeichnung eines Gebäudes habe ich bei diesen Malereien nicht bemerkt, habe aber sorgfältig gesucht, um Kenntnis von der Bauweise der Etrusker zu gewinnen. Ich hoffte es um so mehr welche zu finden, weil man viele Tore sieht, durch die die Führer der Wagen fahren wollen. Alle diese Figuren scheinen mir mit Totenwesen zusammenzuhängen, ein Zug der Seelen zum Elysium. Außerdem haben sie eine große Ähnlichkeit mit den Reliefs etruskischer Urnen. Zwei bis drei Palm unter dem Figurenfries sieht man etruskische Inschriften, nur gemalt oder eingemeißelt im Stein. Bei einigen der Grotten sind sie in lateinischen Buchstaben geschrieben, zeigen aber nur Namen. Andere schließlich haben weder Malerei noch Inschriften. Die Eingeborenen zerstören in der Hoffnung, Schätze zu finden, mit Vorliebe die mit Malerei und Inschriften bedeckten Stellen, überzeugt, daß diese Verzierungen zur Verbergung von Kostbarkeiten dienen, und diese Habgier hat den Ruin mehrerer dieser Monumente verursacht und sie mehr als der Zahn der Zeit zerstört. Ich sehe Sie, wie Sie meinen Brief lesen und mich tadeln, daß ich nicht einige Stücke dieser Malereien losgebrochen habe, um sie Ihnen zu schicken. Ich habe es versucht, davon etwas loszulösen, aber die Operation ist unmöglich. Man müßte, um dazu zu gelangen, sehr intelligente Arbeiter haben und eine sehr große Ausgabe machen. Diese Malereien sind auf dem Felsen ausgeführt, ohne jede Art Vorrichtung. Man müßte also diese Teile des Felsens absägen, um sie fortzuschaffen, was man nur mit einem Apparat und mit Kosten tun könnte, die fast verloschene Malereien sicherlich nicht wert sind . . .“

G. Wilcox richtete im Jahre 1763 folgende Mitteilung an eine Londoner gelehrte Gesellschaft:[20])

„Die Hügel von Corneto sind von Hunderten von kleinen Erhebungen bedeckt, die die Einwohner *monti rossi* nennen. Zwölf von ihnen sind zu verschiedenen Zeiten geöffnet worden und es fanden sich darin unterirdische, in das Felsenmassiv gehauene Kammern verschiedener Form und Größe nach Art von Wohnungen . . . Die beweglichen Funde darin bestehen in verschieden geformten etruskischen Vasen und einigen Steinsärgen mit Knocheninhalt. Besagte Kammern sind mit Stuck in verschiedener Manier geschmückt, einige sehr einfach, andere reicher, z. B. drei von ihnen, die einen doppelten Streifen etruskischer Inschriften rings am oberen Teil der Wände haben und darüber eine Art Fries aus gemalten Figuren; andere haben ein Ornament unter diesen Figuren das einen Architrav zu bilden scheint. Nicht sowohl Reliefs aus Stuck dienen als Schmuck, sondern die Malereien scheinen in Stuck ausgeführt und gleichen im Stile sehr den etruskischen Vasen, manchmal noch vollendeter gemalt. Im allgemeinen sind sie nicht sehr wertvoll durch die Ausführung, aber in der Komposition sind sie so beachtenswert, daß sie beweisen, der Künstler war fähig, auch bessere und vollendetere Dinge auszuführen. Doch muß man zugeben, daß in solchen unterirdischen, fast lichtlosen Räumlichkeiten, wo die Feinheit einer vollendeten Arbeit fast ganz zwecklos gewesen wäre, die etruskischen Künstler (und auch die römischen in besseren Epochen, wenn sie Grabkunst trieben) sich gemeinhin begnügten, ihre Gedanken ohne viel Raffinement auszudrücken.“

Piranesi berichtet 1765 über die Coretaner Gräber folgendermaßen:[21])

„In diesen Grotten bemerkt man überall Malereien, teils einfarbig, wie die der Vasen und weiß wie nach dem Zeugnis des Plinius die des Zeuxis waren, andere teilweise ruiniert, mit ihrem Relief von Hell und Dunkel in verschiedenen, dem Gegenstand angepaßten Naturtönen. Diese Gemälde sind von einer so vollendeten Zeichnung, wie die der fälschlich der griechischen Schule zugeschriebenen



Abb. 70. Gemaltes etruskisches Ornament in Corneto (nach Piranesi).

Vasen. Beschrieben zu werden verdient eine von den Grotten, die ein viereckiges Gebäude vorstellt mit einer Decke, die von vier Pilastern mit toskanischen, oder wenn man will dorischen Kapitellen getragen wird. Auf dem Eierstab ist eine Girlande aus Lorbeerblättern gemalt, auf dem *anello* ein Fries über und über mit menschlichen Figuren in verschiedener Haltung, wobei die einen den andern Gewalt zu tun scheinen. Auf dem Fries sieht man (Abb. 18) Weinlaubgeschlinge (*un intreccio di viticci fronzuti*). Oben an den vier Wänden dominiert ein fortlaufender, ebenfalls gemalter Fries. Er ist in sechs Abschnitte geteilt, deren obersten eine Leiste, den zweiten ein Echinus bildet, mit Blättern verziert, den dritten eine Perlschnur (*cordoncino a uovoletti*), abwechselnd längliche und runde, den vierten ein andrer Echinus mit Eierstab (*frastagliato alternativamente a uovoli in guscio e a frecce*), den fünften eine gleichmäßige, sehr lange Reihe Zahnschnitt, den sechsten schließlich eine breite Prozession menschlicher Figuren. Die Decke ist mit dem Meißel in Form von Täfelung eingehauen, d. h. Gebälk, das viele *lacunaria* oder Kassetten bildet, ganz wie bei der Kuppel des Pantheon. Die Umrandung dieser Lacunare besteht aus zwei von einem Eierstab geteilten Erhebungen. Auch diese ist bemalt in folgender Weise: eine Reihe von Eiern, mit Stäben wechselnd, schmückt die erste Erhebung, ein rechteckiges, verschlungenes Mäandermuster ziert und umgibt die andere. Alle diese Malereien sind, was die Ornamente betrifft, nicht mit sehr großer Sorgfalt gemacht, aber mit höchster Freiheit, was uns beweist, daß bei Herstellung der Grotte solche Sachen bei den Etruskern sehr in Mode waren. Die menschlichen Figuren hingegen sind von der feinsten Zeichnung und in allen ihren Stellungen von größter Sorgfalt und Geschicklichkeit. So daß man bei diesen wie anderen, in großer Zahl über die Toscana verbreiteten Grotten gleichzeitig die Vollendung der etruskischen Kunst und auch jene unbesorgte Leichtigkeit sieht, die nur durch sehr lange Übung erworben wird.“ Die Kopfleiste Abb. 70 und Abb. 71, 72 zeigen Piranesische Zeichnungen aus diesem Grabe.

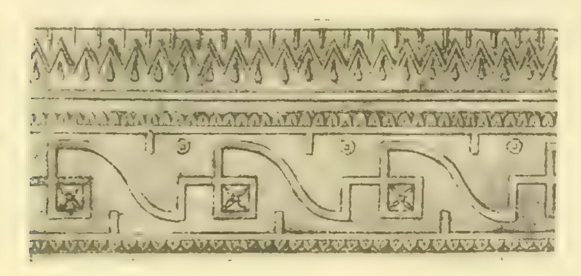




Abb. 71, 72. Gemalte etruskische Ornamente der *Tomba del Cardinale* (nach Piranesi).

Von Winckelmann hören wir über die Gräber Cornetos: [22])

„Diese Gräber sind alle in einen weichen Stein, den man Tufo nennet, gehauen.... Der Eingang gehet von oben hinein vermittelst eines viereckigen senkrechten Kanales, welcher von innen herauf gegen die Öffnung eine kegelförmige Verjüngung hat, und in demselben sind, in der Entfernung beinahe der Hälfte eines Mannes, kleine Löcher übereinander gehauen, die zu Stufen dieneten, in diese Grüfte hineinzusteigen; und es pflegen an fünf dieser Stufen zu sein. In einem dieser Gräber ist eine längliche Urne für den toten Körper in den Stein gehauen. Das Gewölbe oder die



Abb. 73. Etruskische Malerei auf einem Pfeiler der *Tomba del Cardinale* (nach Byres).

obere Decke dieser Gräber ist teils nach Art des Gebälks der Decken in Zimmern gehalten, teils sehen dieselben viereckigen Vertiefungen ähnlich, welche *lacunaria* heißen, und einige derselben haben Zierraten an den Rändern umher. In einigen andern Gräbern ist diese Decke gehauen nach Art der Fußböden der Alten, die von kleinen viereckigen und gleichseitigen Ziegeln auf die schmale Seite derselben in Gestalt der Fischgräten gesetzet sind, welche Arbeit daher *spina pesce* genennet wird. Es ist die Decke nach dem Verhältnis der Größe der Gräber von mehr oder weniger viereckigen Pfeilern unterstützt, die in eben den Tufo gehauen sind. Ohnerachtet diese Grüfte durch keine Öffnung beleuchtet waren (denn die obere Einfahrt war geschlossen), sind dieselben voller Zierraten nicht allein an der Decke, sondern auch an den Wänden und Pfeilern: unter welchen man auch die sogenannten Mäandri bemerkt. Ja einige haben an allen Seiten umher einen bemalten breiten Streifen, welcher hier an der Stelle der Friese stehet und über die Pfeiler fortläuft: und einige Pfeiler sind von unten an mit großen Figuren bedecket. Diese Gemälde sind auf einer dicken Bekleidung von Mörtel ausgeführet; einige derselben sind ziemlich kenntlich, andere aber, wo die Feuchtigkeit oder die Luft Zugang gehabt hat, sind zum Teil verschwunden. Die Gemälde einer solchen Gruft hat Buonaroti in schlecht entworfenen Umrissen bekanntgemacht;[23]) diejenigen Grüfte aber, von welchen ich Nachricht gebe, sind nach der Zeit entdecket und enthalten beträchtlichere Vorstellungen. Die mehresten der Friesen bilden Gefechte oder Gewalttätigkeiten wider das Leben einiger Personen ab; andere stellen die hetrurische Lehre von dem Zustande der Seelen nach dem Tode vor. In diesen siehet man bald zween schwarze geflügelte Genios, mit einem Hammer in der einen Hand und mit einer Schlange in der andern, die einen Wagen an einer Deichsel ziehen, auf welchem die Figur oder die Seele des Verstorbenen sitzet; bald schlagen zween andere Genien mit langen Hämmern auf eine zur Erde gefallene nackte männliche Figur. Unter der zuerst erwähnten Art von Gemälden siehet man teils ordentliche Gefechte zwischen Kriegern, von denen sechs unbekleidete Figuren sich nahe aneinander schließen, die ihre runden Schilder einer über den andern legen und also fechten; andere Krieger haben viereckige Schilder, und die mehresten sind nackend. In anderen Gefechten werden kurze Degen, die Dolchen gleichen, von obenher in die Brust gesunkener Figuren gestoßen. Zu einem solchen Blutvergießen läuft ein betagter König herzu, mit einer zackigen Krone um sein Haupt, welches vielleicht die älteste zackige königliche Krone ist, die sich auf alten Werken vorgestellet findet (Abb. 73).[24]) Auf einer anderen Friese, wo keine von beiden Arten Vorstellungen angebracht ist, siehet man unter anderen Figuren eine bekleidete Frau mit einer oberwärts breiten Mütze auf dem Haupte, über welche bis auf das Mittel derselben ihr Gewand heraufgezogen ist. Eine solche Mütze hieß bei den alten Griechen *πυλεών* und war nach dem Pollux eine gewöhnliche Tracht der Weiber. . . . Es kann zu weiteren Betrachtungen dienen, hier anzumerken, daß eben daselbst, zwischen tanzenden weiblichen Figuren, einige völlig steif und auf ägyptische Art hingestellet sind, welches vermutlich Gottheiten sein werden, die diese und keine andere angenommene Bildung hatten; ich sage

vermutlich, weil diese Gemälde durch den Moder gelitten haben und also nicht in allen Teilen völlig kenntlich sind." Einige der hier erwähnten Malereien sind Abb. 29ff., 73, 74 nach einer Auswahl aus Byres Stichen wiederholt.

Winckelmann hatte bei seiner Beschreibung Cornetaner Gemäldegräber offenbar die Zeichnungen und Stiche dieses mit ihm, Piranesi, Lanzi, d'Agincourt und andern bekannten Altertumsforschern seiner Zeit befreundeten schottischen Antiquars und Malers James Byres vor Augen. Dieser hat in den Jahren 1760—80 eine Anzahl der etruskischen Gemäldegräber Cornetos gezeichnet und durch Norton in Kupfer stechen lassen. Über dem großen Werke, dessen Herausgabe er plante, waltete kein günstiger Stern. 1767 wurde es in einem Prospekte in London bereits öffentlich angekündigt, häufig wurde von andern auf sein bevorstehendes Erscheinen hingewiesen. Der Autor starb darüber, die 57 bereits gestochenen Tafeln blieben in Livorno liegen, und erst im Jahre 1842 wurden sie unter dem Titel *Hypogaei or sepulchral caverns of Tarquinia, the capital of ancient Etruria* von Frank Howard in London herausgegeben in fünf Lieferungen mit handschriftlichen Notizen aus Byres Nachlaß und einer kurzen Beschreibung Howards.[25]) Wir erfahren daraus, daß die Stiche ursprünglich farbig veröffentlicht werden sollten, die Originalzeichnungen aber nicht mehr aufzufinden und Notizen über die Farben ebensowenig vorhanden waren. „Ihre Genauigkeit ist an Ort und Stelle geprüft. Sie sind, was die Gegenstände betrifft, treu, aber der Styl der Zeichnung schien verbessert zu sein und nicht den Charakter an sich zu tragen, welcher den Etruskern eigen ist". Dies Urteil d'Agincourts über die Stiche trifft zu, wie ein Vergleich mit den geringen Resten und mit andern Stichen beweist, worüber man die Bemerkungen auf S. 35f. vergleiche. Von den Byresschen Gräbern sah Dennis in den vierziger Jahren (1842—47) außer der heute noch erhaltenen *Tomba del Cardinale* die jetzt unzugängliche *Mercareccia*, die während des achtzehnten Jahrhunderts häufig beschrieben worden ist. Die verlorenen Byresschen Gräber beschreibt Dennis folgendermaßen:

„Eins der gemalten Gräber, welches von Byres (Teil I, Taf. 2, 3, 4) abgebildet ist (danach auf unserer Abb. 74 wiederholt), war einzig in seiner Art. Es hatte etwa den Plan der *Grotta Tifone*, eine doppelte Reihe von Felsbänken ringsum und eine massive Säule von 6 Quadratfuß in der Mitte. Zwischen dieser Säule und der Außenwand befand sich aber eine Scheidewand aus Felsen, 4 Fuß dick, ein inneres Gemach bildend, das von einem breiten Korridor umgeben war. Das innere Gemach war 26 Fuß lang und 22 Fuß breit; und die Größenverhältnisse des ganzen Grabes waren sehr bedeutend, nicht weniger als 59 Fuß lang und 53 Fuß 6 Zoll breit, was sogar die *Grotta del Cardinale* übertrifft; so daß dieses Grab das größte bis jetzt in dieser oder vielleicht irgend einer etruskischen Nekropolis entdeckte ist. Das innere Gemach war gewölbt, mit einem breiten Balken an der Decke, und hatte in drei seiner Seiten eine Öffnung. Ein doppelter gemalter Rand von Weinblättern oben und Wellenmuster unten umgab das innere Gemach. In dem einen Giebel war ein Kaninchen zwischen zwei dreiköpfigen Schlangen gemalt; und an der Wand darunter war eine lange Inschrift in vier Reihen etruskischer Buchstaben, auf Byres Tafel kaum lesbar, welche jedoch glücklicherweise nicht die einzige vorhandene Aufzeichnung davon ist.[26]) Die Säule hatte eine riesige Figur wie in der *Grotta Tifone*, 10 Fuß hoch, wenigstens an zwei, wahrscheinlich an allen vier Seiten gemalt. Die eine stellte einen Jüngling vor, nackt bis auf ein Lendentuch, mit Zweig in der Hand. Sein Gesicht en face, Verkürzung der Glieder und richtige Zeichnung verraten ein spätes Datum, aus den Tagen der römischen Herrschaft über Etrurien. Die andere Figur war ein geflügelter Genius, im Laufen begriffen mit Bart (sic!) und kurzer Tunica über einer längeren, bis auf die Füße reichenden. Um die Schläfen waren Schlangen gebunden, ein Paar derselben Tiere bildete seinen Gürtel, eine dritte schwang er in der einen Hand, während er in der andern einen Stab hielt.

Ein zweites Grab (Byres IV, Taf. 1—3) hatte die Malerei von zwei Figuren verschiedenen Geschlechtes an jeder Seite einer mit Simswerk versehenen Tür, die eine Nische enthielt, und jede



Abb. 74. Verschollenes etruskisches Gemäldegrab in Corneto nach einem Stich des 18. Jahrhunderts (nach Byres).

hatte ein Schlangenpaar in der Hand, welches der Mann mit einem Stabe, das Frauenzimmer mit einem Ölzweige im Zaume hält. Die Wände dieses Grabes waren mit einer Nachahmung von Teppichen bemalt, die an Nägeln befestigt in Falten herabhingen mit einem unteren Saum von Weinblättern." Auf eine Wiedergabe dieser sehr wenig Zutrauen erweckenden Tafel von Byres, die hinter den Figuren Vasen verschiedener Form am Boden zeigt, verzichte ich hier.

„Ein drittes Gemäldegrab (Byres IV, Taf. 4—8) war mit Bankettszenen geschmückt. An jeder Seitenwand befanden sich zwei Lager, auf deren jedem ein Paar verschiedenen Geschlechtes ruhte. Eine der Schönen trägt eine phrygische Mütze und scheint, sich zu ihrem Gesellschafter umwendend, ihn zum Trinken zu nötigen, eine andere schlürft Wein aus einem Rhyton, und ihr Begleiter aus einer Schale, die dritte über eine Binde plaudernd, welche ihr Genoß ihr eben umbindet, und in der vierten Szene hat der Mann eine Laute und das Frauenzimmer hält ihm das Bild von einer Eberjagd zum Besehen hin, das sie aufgerollt hat — eine sehr merkwürdige, ganz einzig dastehende Szene. An jedem Ende der Betten steht eine Bedienung — bei dem Mann ein Knabe, bei der Frau ein Mädchen, welche Weinkrüge oder Kränze bringen; und an der innern Mauer sind andere Diener an einem Seitentisch mit Vasen oder ein Räuchergerät besorgend, welches unter den Bäumen brennt. Trotz des Manirierten des Künstlers" — vielmehr wohl des Kopisten! — „ist es offenbar, daß die Gemälde in diesem Grabe einen altertümlicheren Charakter hatten als in irgend einem anderen von ihm abgebildeten." [27])

Kardinal Garambi, Bischof von Montefiascone und Corneto, schreibt 1786 über die Gräber: [28])

„Alle Hügel Cornetos sind größtenteils aus Felsen oder Peperin oder Tuff und überall finden sich in den Felsen Höhlen in Menge, deren größter Teil durch die Roheit und Nachlässigkeit der Bauern zugrunde gegangen ist, außer einigen, die noch als Unterschlupf für Tiere und zu ländlichen Zwecken dienen. Viele sind verschüttet worden, um dem Gesindel keine Zuflucht zu bieten. In vielen hat man nach und nach beim Entdecken Malereien oder etruskische Inschriften gefunden oder Vasenscherben und Statuenfragmente und dergl. Altertümer. Abgesehen von einigen leicht transportablen Inschriften ist alles andere zurückgeblieben und bald nach der Auffindung zugrunde oder verloren gegangen. Aber es sind noch einige halb verschüttete Grotten da, in denen, wie mir versichert wird, Malereien und Inschriften waren. Eine davon ist inzwischen neu geöffnet und großenteils gesäubert worden von der Verschüttung . . . Sie ist ganz in den Fels gehöhlt, oben hat sie keine Wölbung, sondern ist ganz flach, so daß zur besseren Stütze im Fels vier viereckige Pfeiler stehen gelassen sind . . . Diese ganze flache Decke hat wohlgeordnete Gliederung, teils durch lange Balken, teils durch Getäfel, die im Felsen eingehauen und mit Gesims verziert sind, auf dem teilweise noch Farben zu erkennen sind. Rings um die ganze Grotte an der Decke, wo der Kalküberzug noch an den Wänden hängt, sieht man eine Reihe weißer Zähne, die ein Gesims bilden. Darunter läuft ein Architrav oder Band 10 once hoch mit gemalten Prozessionen von Genien usw. (Es folgt eine von Mißverständnissen wimmelnde Beschreibung und die Deutung als Szenen aus dem Weg zum Jenseits.) . . . An einigen Stellen erkennt man die Farben: gelb, grün, rot sind besser erhalten, aber meistens erscheinen die Figuren wie skizziert und dunkel, doch so, daß man Haltung und Umrisse hinlänglich erkennt . . . In der Grotte sieht man noch an der Wand zwei etruskische Inschriften, die eine grün, die andere rot aufgemalt". (Siehe Abb. 72.)

Im Jahre 1789 berichtet der um die Kenntnis der Sprache der Etrusker eifrig bemühte und um die Ordnung der Florentiner Altertumssammlung hochverdiente Abbate Luigi Lanzi: [29])

„Die Hypogaeen, wo die Familien ihre Verstorbenen beisetzten, sind von einer oder zwei Stufen umgeben: darauf sind die Urnen, Krüge, Aschentöpfe und gelegentlich eine Säule aufgestellt . . . Mausoleen, nicht Gräber sind es, nicht mit einem sondern gelegentlich mit zwei Eingängen, so in den Felsen gehöhlt, daß sie wie Kammern aussehen. Gestützt werden sie von einer oder zwei



Abb. 75. Giebelbild der *Tomba del Mare* (nach Stackelbergs Zeichnung).

Säulen und haben ein fingiertes Dach. Größere und kleinere Balken, Rosetten wie bei römischen Gebäuden und Friese, die künstlich den Ort umgeben, finden sich in den gewachsenen Fels gehauen, auch Nischen, in denen nach einigen Köpfen und Bruchstücken zu schließen, Statuen standen, Reliefs im Vorraum, die als wertvolle Spuren etruskischer Skulptur gelten können, von Gemälden Tierkämpfe, Totenfeiern und -Opfer, und als Schmuck Scheintüren mit Vorhängen und Statuen und Blumenvasen; ja aus einer Reihe von Nägeln am First einer Kammer hat man erschlossen, daß sie ganz mit Tüchern verkleidet war, denen ähnlich, die die Alten *aulaea* oder *velaria* nannten. Obwohl Arbeiten aus römischer Zeit, können sie uns doch einen Begriff vom Nationalgeschmack geben und zeigen, wie die Paläste der Tarquinienser waren, wenn ihre Gräber schon so gewesen sind ... Die Malereien läßt Byres mit sehr viel Geschmack in farbigen Kupfern stechen. Sie enthalten unter vielem anderen die geheime Philosophie der Seele. Man sieht Psyche mit Schmetterlingsflügeln und vieles, was sich eng mit den Lehren des Pythagoras und Plato berührt, was einzeln nicht aufgezählt werden kann. Der Geschmack ist verschieden, doch herrscht die Kraft etruskischer Zeichnung vor, ein Geschmack, der wiederkehrte bei Signorelli und besser noch bei Michelangelo und seiner Schule, wie bei späten Enkeln gelegentlich Charakter und Genie der Voreltern wiederaufleben.“ Zu dieser Beschreibung vergleiche man Abb. 34 auf Seite 37.

Giuseppe Micali äußert sich nach Eindrücken einer Reise im Jahre 1809, wie folgt:[30])

„Eine sehr löbliche Aufgabe wäre heute, die Grotten aufzusuchen, die noch intakt sind und aus denen man Malereien, Skulpturen, gemalte Vasen, Inschriften und andere zur Erläuterung der Geschichte der Etrusker und der Kunst dienliche Gegenstände holen könnte. So aber geht alles, was zufällig gefunden wird, zugrunde oder verloren, so daß ich trotz allen Fleißes an Ort und Stelle im Jahre 1809 nur von zwei damals offenen Grotten berichten kann.“ Es folgt eine Beschreibung der Figuren der *Grotta del Cardinale* und es heißt dabei: „Auf einer der Wände sieht man in schwarzen Buchstaben viele Inschriften, die größtenteils zerstört sind. Lesbar sind folgende (siehe Inghirami Mon. Etr. VI, Taf. O_3, num. 8).“ Dann wird die *Grotta Mercareccia* beschrieben: „Bei ihr ist die Decke pyramidenartig eingehauen in den Felsen, mit quadratischer Öffnung in der Mitte, die konisch sich nach oben verjüngt und von Zeit zu Zeit Löcher hat, die als Stufen zum Hinabsteigen in jene Grabkammern dienten. Rings um das Gemach läuft unter der Decke ein Fries von Tieren und die Wände sind mit lebensgroßen Figuren geschmückt, alles in Relief aus dem Fels gehauen. In der Mitte der einen Seite sieht man eine eingelassene Nische mit einigen Spuren von Malerei. Dieses seltene Monument ist durch die Benutzung als Backofen sehr beschädigt worden. Bei den Malereien der *Grotta del Cardinale* bemerkt Micali: „Leichenkampfspiele, auf dem Fries gemalt, der oben an den Pfeilern herumläuft, 2 palm und 3 once hoch, in viel sorgfältigerem Stile als die übrigen Malereien. Rot, grün, blau, schwarz sind gut zu erkennen. An einigen Stellen sind die Figuren noch auf schwarzem Grund gemalt ... Man kann die Geschicklichkeit der Toskaner in dieser Kunst (Malerei) beurteilen nach den Gräbern von Tarquinia ... alle diese Wiedergaben, die an Wahrheit und Lebhaftigkeit der Erfindung, der Farbe, der Bewegungen so beachtenswert sind, ohne von einer vollkommenen Ausführung zu sein, beweisen wenigstens eine große Leichtigkeit und Sicherheit des Pinsels. Man findet hier Leichenfechterkämpfe, Wagen, geflügelte Genien und andere symbolische auf den Jenseitsglauben der Etrusker bezügliche Figuren ... In einer Grotte

bei Corneto sah ich ein Leichenmahl dargestellt, die Figuren sind von natürlicher Größe und ebenso wie das Gewand und das Zubehör in echt etruskischer Manier. Die Frische und Lebendigkeit der Farben, die sich noch auf diesem Stück im Mai 1809 erkennen ließen, verleihen den Worten des Plinius viel Gewicht. Nach einem in Ardea gefundenen Thonfragment ist man zu der Annahme berechtigt, daß ein dem etruskischen entsprechender Geschmack in der Schule von Siena herrschte."

Im Jahr 1823 gab schließlich d'Agincourt folgende Charakteristik der Gräber Cornetos:[31])

„In einen weißlichen Kalkstein gehauen, welcher die Anhöhe bildet, auf der man noch die Ringmauern von Tarquinia erkennt, möchten diese unterirdischen Gemächer auf den ersten Anblick so erscheinen, als habe man darin ursprünglich Steine zur Erbauung der Stadt gebrochen ..., aber die Regelmäßigkeit der Arbeiten, die Zahl und Mannigfaltigkeit der Verzierungen, die sie auszeichnen, zwingen vielmehr, sie zu der Art uralter, unterirdischer Gemächer zu rechnen, von welchen Reisende in Asien berichten. ... Zeichnungen und Details dieser unterirdischen Räume, die in vieler Hinsicht wichtig sind, verdankt man dem schottischen Architekten Herrn Byres. Er hat sie mit Sorgfalt zeichnen und vor mehreren Jahren auf einer großen Menge von Tafeln stechen lassen, unter denen er den Verfasser wählen ließ."

Im gleichen Jahre, 1823, wurde eine Zufallsentdeckung gemacht, die für die Erforschung der Cornetaner Gräberwelt epochemachend werden sollte. Sie wird dem früher schon einmal erwähnten Avvolta verdankt, der ähnlich wie im 18. Jahrhundert der Augustinermönch Forlivesi, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der beste Kenner der etruskischen Altertümer Cornetos war. In den Besitz des Mönchsbuches über die Cornetaner Gemäldegräber gelangt, hatte er sich für diese lebhaft interessiert. Leider war ihm aber bei seiner Gutmütigkeit und Freundlichkeit gegen die Besucher Cornetos das wertvolle alte Buch mit den Skizzen aus den Händen gespielt worden (S. 78). Zur Charakteristik dieses interessanten Typus von italienischem Lokalforscher, der immer mehr ausstirbt, mögen die Worte von Dennis über ihn angeführt werden[32]): „Wer Corneto besuchen will, tut gut, sich bei Sig. Carlo Avvolta einführen zu lassen. Er war einst Gonfaloniere oder erste Magistratsperson der Stadt, jetzt ist er Consultore oder Rat von Civitavecchia. Er ist ein lebendiger, intelligenter alter Herr, in Ausgrabungen erfahren, nimmt an den Altertümern seines Geburtsortes regen Anteil, ist jederzeit bereit, belehrende Mitteilungen zu machen und gegen Fremde ebenso höflich wie herzlich zu seinen Freunden. Wen Altertümer weniger anziehen, mag sich mit ihm über die aufregenderen Jagdvergnügungen in der Maremma unterhalten. Denn trotz seiner fast 80 Jahre ist er noch immer ein kühner Jäger und unterzieht sich mit dem Eifer eines Dreißigers den Anstrengungen und Gefahren der Jagd. Er wohnt in einem geräumigen, düsteren Hause, wo alles Altertum atmet; wohin ihn aber seine Tätigkeit tagsüber auch führt, abends findet man ihn sicher im Kaffeehaus oder der *Spezieria*, wo er mit seiner ganzen natürlichen Begeisterung über den letzten, von ihm zur Strecke gebrachten Eber oder Rehbock sprechen wird oder über Gemälde und Geräte etruskischer Gräber." Dieser Mann war es, dem ein besonderes Entdeckerglück in Corneto beschieden war, über das er folgendermaßen berichtet:[33]) „Im Winter 1823, als ich bei der Landstraße von Corneto nach Monte Romano in einem der größten Grabhügel der *Montarozzi* Steine brechen ließ, bemerkte ich Spuren von Steinen, die künstlich verbunden waren und in senkrechter Richtung verliefen, und beim Fortsetzen der Grabung in dieser Richtung trat gegen Abend die dicke Platte über der Mitte der Grabdecke zutage. Durch ein Loch darunter wurde die noch ungeöffnete berühmte Grabkammer sichtbar, die dann den Anstoß gab für alle weiteren Grabungen sowohl in Corneto als den Nachbarorten. Als das Grab durch diese Öffnung sichtbar wurde, blieb ich wie bezaubert beim Anblick aller Gegenstände, der sich von diesem Punkte aus bot, und besonders hing mein Blick an dem Krieger, der auf seinem Lager ruhte, direkt mir gegenüber, und in wenigen Minuten sah ich ihn



Abb. 76. Giebelbild der *Tomba del Mare* (nach Stackelbergs Zeichnung).

unter meinen Augen förmlich in Staub zergehen. Denn je mehr Luft eindrang in das Grab, um so mehr zerfiel die oxydierte Rüstung in winzige Stücke und auf dem Lager blieb nur eine Spur von dem, was ich gesehen hatte. Ich ließ die Öffnung so groß machen, daß ein Mann hindurch konnte und einen Arbeiter eindringen, um mir beim Einsteigen zu helfen, was ich sofort ausführte, wobei ich streng befahl, daß niemand ohne meinen Befehl hereindürfe. Und so konnte ich in aller Ruhe sehen, prüfen und aufzeichnen, was in dem Grabe aufgestellt war . . . Ich stellte mich so, als wäre ich durch die Türe eingetreten, auf deren Schwelle, blieb da so lange, als mir ausreichend schien zur Beobachtung des Gesamtbildes und war von ihm derart überrascht, daß ich nicht auszudrücken vermag, einen wie tiefen Eindruck das Geschaute auf mich machte, aber das kann ich versichern, es ist der schönste Augenblick meines Lebens gewesen." Avvolta gibt dann eine Beschreibung der Funde: Schwert, Lanze, Wurfspieße neben der Leiche, eine Bronzevase mit Resten des Wagens neben seinem Lager, gegenüber eine niedrige Fußbank, die ein Diadem aus Goldplättchen mit Lilienverzierung trug. Zwei Bronzeschilde mit Figuren in getriebener Arbeit, zwei Urnen und zwei Schalen aus Bronze hatten mittels Nägeln, deren Reste steckten, an der Wand gehängt. Am Fuß des Lagers standen acht große Tongefäße in einer Reihe, davor viele kleinere. In der Mitte lagen zwei Haufen von kleinen, darunter einige Buccherovasen." Eine Zeichnung der unberührten Grabkammer hat Avvolta seinem Bericht beigefügt, die als *Tomba del Guerriero* oder *Grotta Avvolta* lange Zeit berühmt war.

Avvoltas Entdeckung übte eine nachhaltige Wirkung auf die Erforschung der Cornetaner Gräber aus, die im Laufe der letzten 100 Jahre niemals mehr geruht hat. Es beginnt die Aufdeckung der großen Zahl von Gemälden, die heute meistens noch erhalten sind. Hören wir über die Funde der folgenden Jahre Eduard Gerhards Bericht (1825).[34]

„Die regelmäßigen Ausgrabungen, welche der Engländer Lord Kinaird (Kinnair) bei Corneto geführt, verdienten wohl eine genauere Beschreibung, als irgend jemand, der nicht den gemachten Entdeckungen vor- oder beigestanden, sie geben kann. Bei neulicher Nachfrage am Orte selbst waren nur sehr unvollständige Notizen zu erhalten. Da von allen noch im letzten Jahrhundert beschriebenen und gepriesenen Gräbern Tarquiniis nur die einzige *Grotta del Cardinale* zugänglich ist, müßte es schon belehrend sein, von den Formen der vielen kürzlich aufgedeckten Gräber hinlängliche Kunde zu haben. Dem Vernehmen nach ist etwas der Art von einem römischen Gelehrten, Herrn Fossati, zu erwarten. — Die Gräber von Tarquinii sind sämtlich unterirdisch; sie konnten zugänglich bleiben, ohne daß der Benutzung des Bodens etwas entzogen wurde. Nur weil die alten Türen selten erhalten werden, oft auch fehlen mögen, neue Türen aber einen geringen Kostenaufwand verursachen würden und die Öffnungen jedenfalls auszufüllen sind, damit das Vieh keinen Schaden nehme, das über den Gräbern weidet, so waren bereits in der vergangenen Woche nur noch vier der neulich aufgedeckten Gräber zugänglich. Das eine derselben war klein und dachförmig aus dem Felsen gehauen, in seiner Mitte einer Manneshöhe gerecht; von Aschentöpfen lagen noch einige Scherben umher, worunter eine mit aufgemalten Verzierungen, Dreiecken und Wellenlinien. Die drei übrigen bestehen aus je zwei Gemächern, sämtlich mit Malereien verziert, und werden hoffentlich zugänglich bleiben. Die Malereien sind meist von roher Zeichnung und ohne Abstufung der wenigen Farben,

die man angewandt, sämtlich auf hellem Grunde und auch darin von den bekannten zierlichen Malereien der *Grotta del Cardinale* verschieden. Die Bildwerke des ersten jener Gräber, von der Straße nach der Tolfa links ab und wie die übrigen etwa 2 Miglien von Corneto östlich, stellen auf den Seitenwänden des ersten Gemachs zwei gegeneinandergestellte Tiere vor; zwischen ihnen eine rohe Verzierung, deren häufige Wiederkehr es zweifelhaft macht, ob sie für einen Säulenknauf oder für eine Blume oder für etwas Willkürliches zu halten sei. Die Tiere zur Linken sind Panther, die zur Rechten Seepferde. Die Mittelwand des zweiten Gemachs zeigt in gleicher Gegenüberstellung zwei schwarze Schwäne, welche den einen Fuß auf die beschriebene Verzierung setzen. Von minder roher Arbeit und in der Anlage sogar schön sind die Tierverzierungen eines anderen Grabes. Es sind dieselben auf den inneren Giebeln angebracht, unter denen eine Reihe roter, weißer, schwarzer, hell- und dunkelblauer Streifen die Gesimsglieder ergänzt. Auf dem inneren Giebel über der Eingangstüre waren Vögel angebracht; auf dem gegenüberstehenden der Durchgangstür zum zweiten Gemach sieht man eine Blumenverzierung, in deren Windungen Schwäne zu bemerken, an den Seiten einander gegenüber zwei Löwen (Abb. 76), zur Rechten jedoch fast alles verwischt. Im Giebel der Mittelwand des zweiten Gemaches sieht man zwei gegeneinandergestellte Wölfe. Diese letzteren Tiere bemerkt man, wieder von roherer Arbeit, auch an demselben Orte des dritten jener Gräber, das zur rechten Seite der bezeichneten Straße liegt. Im Giebel seiner Durchgangstür ist mitten eine Muschel, jederseits ein fast fratzenhafter Triton und ein Seepferd angebracht (Abb. 75). Alle diese Gräber haben nach allgemeiner und jetzt zur Erleichterung künftiger Ausgrabungen anerkannter Sitte ihre Eingangstüren von der Südseite. Sie sind sämtlich aus dem Fels gehauen und flach gewölbt. Der herausgeschaffte Stein mochte zum Teil zum Grabeshügel auf ihrer Höhe dienen. . . . Die drei Gräber mit Doppelgemächern haben hohe und breite Bänke zur Aufstellung der Aschengefäße, entweder in beiden Gemächern oder, wie das erwähnte, auch nur im inneren.“ Unter diesen von Gerhard bei seinem Besuche in Corneto 1825 gesehenen Gräbern ist eins, nämlich das zuletzt von ihm beschriebene, das *Grotta del Mare* benannt ist, wahrscheinlich nach den Seewesen in einem seiner Giebel. Offenbar ist das Grab gleich wieder zugeschüttet worden, wie die übrigen 1825 gefundenen, hat aber schon zwei Jahre später seine Wiederauferstehung gefunden. Es ist unten angeführt unter Nr. 21.

Gleichzeitig mit dem Engländer Kinaird hatte in Corneto der Kämmerer des Erzbischofs von Montefiascone und Corneto, ein Herr Vittorio Masi, Ausgrabungen begonnen, war dabei auf andere Grabkammern gestoßen und hatte „manches merkwürdige Erzgerät und ausgezeichnete Vasenmalereien“ gefunden, die teils nach England verschwanden, teils im Besitz der Kommune von Corneto blieben. Auch 1826 und 1827 setzte Masi die Ausgrabungen mit Erfolg fort. Im Frühjahr des Jahres 1827, das epochemachend für die Entdeckung der etruskischen Malereien wurde, stieß er bei Aufräumungen in zwei bereits früher aufgedeckten Gräbern auf große, höchst interessante Wandmalereien und er erstattete darüber sofort an die römischen Archäologen Bericht und forderte sie zu einer Reise nach Corneto auf. Es hatten sich damals unter dem Namen der „römischen Hyperboräer“ in Rom zu gemeinschaftlicher Lektüre und archäologischen Ausflügen zusammengeschlossen der baltische Baron Otto Magnus von Stackelberg, der seit 1816 in Rom weilte und die Früchte seiner griechischen Reisen, besonders seine Publikation des Apollotempels von Bassae ausreifen ließ, in inniger Freundschaft verbunden mit seinem „Pylades“, dem hannoverschen Gesandten in Rom Baron Kestner, dem vierten Sohn von Goethes „Lotte“. Zu ihnen hatte sich einige Jahre später der viel jüngere Eduard Gerhard aus Posen gesellt, Boeckhs Schüler, der wegen eines Augenleidens zuerst 1820 nach Rom gekommen, seit 1822 dort dauernd weilte. 1823 war der Schlesier Panofka als vierter hinzugekommen. Von diesen vier verschieden begabten Freunden war Stackelberg durch und durch Künstlernatur, Kestner ein eifriger Sammler mit stark künstlerischen Neigungen, Panofka ein Feuerkopf, durch lebhafte Einfälle und Esprit ausgezeichnet, aber methodelos,

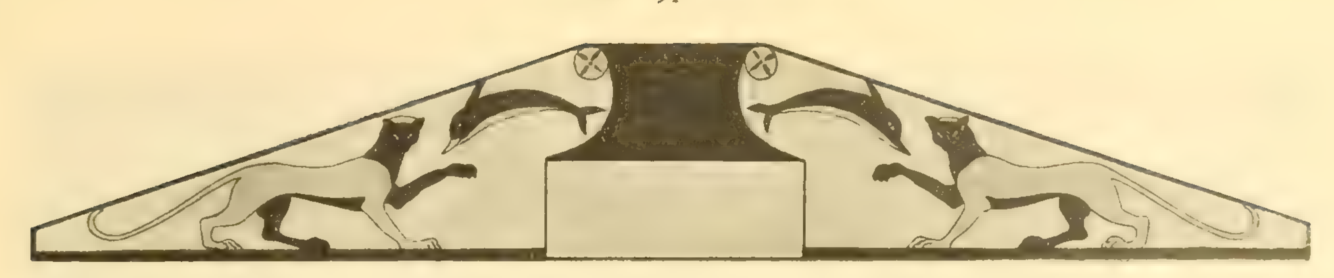


Abb. 77. Giebelbild (Türwand) der *Tomba del Barone* (nach Thürmers Aquarell in Straßburg).

die gründlichste wissenschaftliche Kraft unter ihnen war Eduard Gerhard, zugleich ein Organisator ersten Ranges, dessen rastlosem Bemühen es gelang, die Gründung des internationalen „Institutes für archäologische Korrespondenz" in Rom am Todestage Winckelmanns 1828 durchzusetzen. Bunsen, preußischer Gesandter, Gerhard und Kestner, Thorwaldsen, Panofka, der Graf de Luynes u. a. waren die Gründer, Gerhard die Seele des Ganzen.[35]) Da er bei der Kunde von den Entdeckungen in Corneto 1827 zufällig gerade in Deutschland war, folgten Stackelberg und Kestner der Aufforderung Masis zu der Reise nach Corneto, denen sich der bairische Architekt Joseph Theodor Thürmer anschloß, „durch seine atheniensischen Altertümer als geübter Zeichner bekannt". Der Bericht, den Stackelberg in seinen Tagebüchern über diese Cornetaner Fahrt hinterlassen hat, ist so charakteristisch für die Cornetaner Gräber, daß ich ihn im Wortlaut hierher setze.[36])

„Obgleich des Berichterstatters (Masi) völlige Unkenntnis in Kunst und Altertum die Wichtigkeit seiner Findung höchst zweifelhaft machte, so schien doch aus der Aufzählung einer bedeutenden Menge von gemalten Pferden und Menschen etwas Erhebliches hervorzuleuchten. Unsere schon angeregte Forschungslust bedurfte nichts mehr, Kestner und mich zu einer Fahrt nach Corneto zu bewegen. Mit der den Italienern eigenen Zuvorkommenheit wurden wir gleich bei unserer Ankunft von der Familie Mariani aufgefordert, für die ganze Dauer des kunstgewidmeten Aufenthalts bei ihnen zu wohnen. Eine Einladung, der wir mit Freuden gefolgt sind. In der Gräberstadt Tarquinii fanden wir unsere Erwartungen weit übertroffen. Neben jenen früher erwähnten Grabkammern lagen die beiden neuentdeckten Hypogäen. Das eine Grabgemach war in altgriechischem Stil ausgemalt und stand offen, das andere, mit etruskischen Inschriften verzierte, hatte Vittorio Masi wieder verschütten lassen. Dieses Umstandes wegen musste abermals förmlich um Erlaubnis angehalten werden, Grabungen vorzunehmen. Der Kardinal-Erzbischof, ein 85jähriger Greis, kam unseren Wünschen auf das Freundlichste entgegen. Nach Wiedereröffnung des zweiten Gemaches benutzten wir die erlangte Erlaubnis zu weiteren Nachgrabungen. Durch glücklichen Zufall entdeckten wir schon beim ersten Grabmal das dritte bemalte Gemach, welches an Lebhaftigkeit der Farben alles übertraf, was wir bisher gesehen. Man hätte denken können, es wäre erst den Tag zuvor vollendet worden. Alle später von uns geöffneten Gräber enthielten nur ganz schmucklose Gemächer, obgleich mehrere von ihnen in der Bauordnung mit den bemalten völlig übereinstimmten. Man steigt in solchem Grabmal gewöhnlich sechs Stufen hinab bis zu einer Türe, die, oben enger als unten, schräg vortritt. Drei weitere Stufen führen in ein Vorzimmer mit dachförmig zugehendem, bemalten Plafond. Zu beiden Seiten des Ganges sind Erhöhungen, in denen die vier länglichen Öffnungen wahrscheinlich für Sarkophage bestimmt waren. Durch eine zweite Tür stieg man noch einige Stufen tiefer in ein zweites verziertes Gemach. Das Ganze war durch einen Tumulus gedeckt. Die vielen Grabhügel, welche in den verschiedensten Gegenden von uns aufgedeckt wurden, trugen alle Spuren gewaltsamer Eröffnung aus längst vergangener Zeit. Wir forschten vergeblich nach einem unberührten Grabe, obwohl die Übung und Geschicklichkeit unserer Arbeiter im Auffinden der Eingänge uns in den Stand setzten, täglich mehrere Hypogäen zu untersuchen. Auch fanden wir dort weder Ton- noch Erzarbeiten.



Abb. 78. Seitenwand des Stackelbergschen Grabes (nach Aquarell in Straßburg).

Der Enthusiasmus bei solchen Entdeckungen läßt sich erst recht begreifen, wenn man sich den Eindruck vergegenwärtigt, welchen die Eröffnung eines antiken Denkmals hervorruft. Mit einer eigentümlichen Empfindung tut man den ersten Schritt, der uns in einem Moment über die Kluft von mehr als zwei Jahrtausenden zurücksteigen läßt. Wunderbar feierlich ist uns zu Mute, wenn wir den Raum beschauen, welchen das Leben und Treiben eines untergegangenen Menschengeschlechts beseelte, wo alles noch die Berührung bildender Hand trägt, man den Atem ihres Lebens empfindet, der in dem Gedächtnis der Abgeschiedenen uns auch die ältesten Denkmale ihrer Kunst erhalten hat. In das so lange innewohnende Dunkel dringen jetzt wieder die ersten Lichtstrahlen, und kaum vermag die spärliche Flamme in der geschlossenen Luft den Ort zu beleuchten, von dessen Wänden fremdartige Gestalten überraschend hervortreten. Durch den natürlichen Fels haben sich Wurzeln gedrängt. An den von ihnen umsponnenen Wänden starren sie uns verdorrt entgegen. Unzählige leere Schneckenhäuser bezeugen den Untergang späterer animalischer Ansiedler. Sie folgten und vergingen vermutlich nach einer früheren Öffnung und Plünderung des Grabmals. Gewöhnlich pflegt in solchen Fällen die eine Ecke des schräg vorgelegten verschließenden Steines für den Leibesumfang eines Menschen durchbrochen zu sein. Am Eingange findet man immer viel Erde angehäuft, die dem Eindringenden nachrollte. Mit der gespanntesten Erwartung richtete sich unsere Aufmerksamkeit auf jeden einzelnen Gegenstand. Unter einem weißen Salpeterüberzug fanden wir noch ein Häufchen Asche der Verstorbenen, untermischt mit den Kohlen des Scheiterhaufens und den Gebeinen geopferter Lieblingstiere. Auch lagen Scherben bemalter und schwarzer Gefäße umher, die den altgriechischen, auf ihrem einheimischen Boden gefundenen vollkommen ähnlich sahen. Sie werden jetzt von den Nachgeborenen zusammengelesen als Zeugnisse verlorenen Wissens und verblühten Kunstsinnes einer bildsamen Vorzeit.

Unter dem Beistande von Kestner und Thürmer machte ich mich sogleich an das Werk, um alle vorhandenen Malereien genau zu kopieren. Zwei der mit Gemälden ganz ausgezierten Grabkammern waren etruskisch, die eine von ihnen zeigte über jeder Figur eine etruskische Inschrift[37]). Überhaupt war die Mehrzahl der Wandgemälde in den Hypogäen von Tarquinii vorzugsweise im alten etruskischen Stile, und nur eine der Grabkammern im altgriechischen Stil gemalt.[38]) Halblebensgroße Figuren auf purpurnem Grunde stellten hier ein Triklinium vor. Die drei Hauptwände füllten drei auf Ruhebetten gelagerte Männer, neben denen zwei Flötenspieler standen. An einem Tisch voll bemalter Vasen bemerkte man einen Weinschenk. Zwischen Myrthen- und Lorbeerstäben sah man Tänzer und Tänzerinnen (Abb. 78). Über diesen Malereien zog sich auf weißem Grunde, in einer Länge von 42 Fuß, ein farbenprächtiger Fries um das Gemach her. Hier sah man 94 Figuren in den mannigfaltigsten Lebensäußerungen alter Sitte. Da waren Wettrenner und Diskuswerfer, Springer, Faustkämpfer, Zuschauer auf Gerüsten, Gottheiten, die Kampfpreise verteilten, alles im guten

archaischem Stil (Beilage 2). Auf dem inneren Giebel sah man die Abbildung einer Vase mit daneben stehenden Auguren und großen liegenden Figuren usw. (Abb. 79). Zu weitläufig wäre die Beschreibung alles dessen, was diese Räume an Schätzen der Kunst enthielten. Es sind die ältesten bekannten Versuche der Malerei *al fresco* und sehr merkwürdig durch die bewunderungswürdige Vortrefflichkeit altgriechischer Zeichnung. Während im allgemeinen scharfe Konturen, eintönige konventionelle Farbenausfüllung, Eckigkeit und Steifheit diese Grabmalereien charakterisierten, finden wir hier lebendigeren feineren Formensinn, voll eigentümlichen Reizes in den Darstellungen des täglichen Lebens. Sie lassen die Entwicklungsgeschichte der Malerei unter griechischem Einfluß deutlich erkennen. In dem griechisch-etruskischen Felsengemach habe ich den Grundriß der gemalten Deckenzierat und die größte Anzahl der Figuren ganz durchzeichnet; besitze somit das treueste Faksimile tarquinischer Malerei. Dann habe ich noch das Grabmal mit den Tritonen,[*9] das Grabmal mit den Löwen (Abb. 75, 76) und ein etruskisches Felsengemach mit allen Wand- und Deckengemälden gezeichnet. Unsere gemeinschaftliche Arbeit ergab die Abbildung von 225 Figuren, vielen Tieren, wie Delphine, Panther, Seepferde,



Abb. 79. Giebelbild des Stackelbergschen Grabes (nach Aquarell in Straßburg).

architektonische Zierden, wie Steintüren mit ihrem Bildwerk, Messungen der Gebäude usw. Seit unseren griechischen Ausgrabungen waren diese Gemälde die wichtigste Entdeckung auf dem Gebiete der Kunst. Sie gaben der Wissenschaft manchen lang ersehnten Aufschluß und übertrafen die Wandmalereien von Herculanum und Pompeji an Alter und Wert. Siebzehn Tage dauerte die mühevolle und ermüdende Arbeit in den dunklen unterirdischen Gemächern. Von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang mußte ich entweder stehend oder in tiefgebeugter Stellung sitzend in den feuchten Räumen bei Fackellicht zeichnen. Nur von Zeit zu Zeit stieg ich hinauf an die Sonnenwärme, um mich zu trocknen. Umgeben von Tumuliüberresten und rauhem Gestrüpp der Myrthen, Ginster und Pistazien, genossen wir mittags unter freiem Himmel ein leichtes Mahl auf dem Gipfel des Grabhügels. Wir freuten und erholten uns an dem weiten Blick über das Meer mit den Inseln und Vorgebirgen der Ferne, über die Gefilde von Korn- und Weinpflanzungen. Wohlmeinend von allen Seiten vor der Gefahr feuchter Grabesluft und der Nässe unterirdischer Gemächer gewarnt, achteten wir dennoch weder die große Ermüdung der Arbeit noch die schmerzhafte Unbequemlichkeit der Stellung, fürchteten auch nicht die vielen Vipern, Aspiken und Tarantelspinnen, die uns umgaben, trotzdem man uns vor ihrem Stich und deren Folgen ganz schreckhafte, an das Wunderbare grenzende Schilderungen gemacht. Am Orte selbst gab es Beispiele von Blödsinnigen und Kranken, die für ihr ganzes Leben taumelnd und geistesschwach geworden. Wen der Stich getroffen, der leidet bis Sonnenuntergang an Konvulsionen und qualvoller Angst, fühlt eine unwiderstehliche Neigung zum Schlaf und darf nicht schlafen, denn der Schlaf bringt den Tod. Daher der Taranteltanz und die Musik. Man kann nur Ruhe finden, wenn die Spinne ruht.

Während der ganzen Dauer unserer Arbeit widerstand ich allen schädlichen Einflüssen und blieb bei völligem Wohlsein.[40]) Kehrten wir am Abend zurück, in die Familie wohlgebildeter und höflicher Italiener, so fanden wir behagliche Geselligkeit, zierliche Stuben und erquickenden Schlaf, der die Müdigkeit bald verscheuchte.

Sowohl der Kardinal des Ortes als auch alle Bürger der Stadt überboten sich an Liebenswürdigkeit. Täglich standen uns ihre Equipagen zu Gebote, um geschützt vor Regen und Sonnenschein, die mehr als zwei Miglien entfernten Hypogäen zu erreichen. Diners und Festlichkeiten wechselten ab mit angestrengter artistischer Tätigkeit. Einheimische Dichtertalente wurden zu Sonetten begeistert und ließen den Geist der alten Helden aus dem Grabe erstehen, um uns ihren Dank zu sagen für wieder vergönntes Licht und neuerweckten Ruhm. Eine uns gewidmete lateinische Elegie erschien sogar im Druck. Diese günstige Stimmung verdanken wir hauptsächlich der Aufdeckung des dritten Grabmals. Nach Ansicht der Cornetaner hatte es den Vorzug vor all den anderen um der frischen, grellen Farben willen, denen sie den größten Beifall zollten (Abb. 77, Tafel 76—83).[41]) Wir bemühten uns vergebens, durch kenntnisvolleres Urteil ihr Interesse auf die weniger scheinbaren Bilder des altgriechischen Gemaches zurück zu lenken. Mit jedem Tage unseres Aufenthaltes wuchs und verbreitete sich auch die Teilnahme an den neuesten Grabungen. Immer mehr Menschen strömten aus Stadt und Umgegend herbei. Hätte die Vollendung unserer Arbeit nicht die Rückkehr nach Rom beschleunigt, wir wären durch den zahlreichen Besuch aus den engen Räumen verdrängt worden. Unsere Bekanntschaft mit den angesehensten Bewohnern Cornetos weckte ihr Interesse für die Erhaltung der Denkmäler. Sie wurden gleich mit dauerhaften Türen versehen und auf diese Weise vor mutwilligen Eindringlingen geschützt.[42]) Bei dem in altgriechischem Stil verzierten Gemach konnten leider auch die besten Schutzmittel nicht mehr hinreichen, um die Malereien vor schädlichen Einflüssen zu schützen (Tafel 84—86) Durch Salpeterbildung an den von der Nässe durchweichten Wänden wird die Zeit selbst nur zu rasch die Zerstörung vollenden, da schon jetzt bei jeder Berührung die Farbe abbröckelt. Der Hauptgrund meiner zähen Ausdauer in dem gesundheitsschädlichen Grabesaufenthalt war der Gedanke, dieses Werk, dessen Untergang vorauszusehen ist, durch ein genaues Ebenbild der Vergessenheit zu entreißen. Genügender als mit der Durchzeichnung ließ es sich kaum erreichen. Wie bald unsere Besorgnis sich bestätigen sollte, bewiesen die wenige Wochen später mir zugegangenen Nachrichten. Man beklagt schon jetzt in dem griechischen Gemach den Verlust mancher Teile des gemalten Frieses. Die Aussicht auf Veröffentlichung unserer Arbeit hatte auch das patriotische Gefühl der Bürger von Corneto wachgerufen. Sie gedachten mit Stolz ihrer antiken Herkunft und versprachen sich jetzt erneuten Ruhm für das alte Tarquinii. Von der römischen Regierung erhielten wir für die beabsichtigte Herausgabe der Zeichnungen ein Privilegium auf Jahresdauer. Nach Corneto erging das Gebot, bis



Abb. 80. Giebelbild (Türwand) der *Tomba d. Iscrizioni* (nach Thürmers Zeichnung in Straßburg).

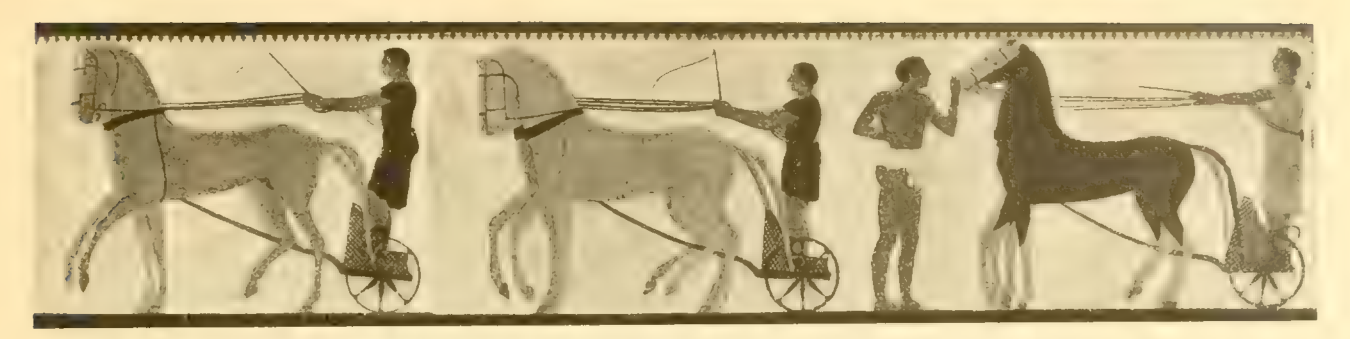


Abb. 81. Wandfries aus dem Stackelbergschen Grab (nach Aquarell in Straßburg).

zum Erscheinen unseres Werkes niemandem das Zeichnen in den Grabgemächern zu gestatten. Auch ward eine besondere Kommission mit dem Schuţ der Altertümer beauftragt. 'Wandgemälde aus den Hypogäen von Tarquinii', so sollte der Titel des neuen Werkes heißen und 45 sorgfältig kolorierte Bildtafeln mit zwei Vignetten und begleitendem Text enthalten. Cotta in München hatte die lithographische Ausführung übernommen." [43])

Soweit die persönlichen Aufzeichnungen Stackelbergs. Seine Nichte fügt (auf S. 417 ff. ihres Lebensbildes) folgende, für die Fundgeschichte des Grabes interessanten Bemerkungen hinzu:

„Die cornetanischen Entdeckungen erregten in Deutschland das größte Aufsehen. Sie bildeten das Hauptgespräch der Archäologen und Künstler. Mit Ungeduld erwartete man das verheißene Werk. Infolge des Gräberfundes sahen sich die beiden Freunde noch in allerlei Intriguen verwickelt. Der französische Archäolog Raoul-Rochette wollte dem von Stackelberg begonnenen Werk den Vorrang abgewinnen und eilte nach Corneto. Da die römische Regierung ihm das Zeichnen in den Grabkammern verweigerte,[44]) suchte Rochette sich auf literarischem Wege durch Verleumdungen aller Art an Stackelberg zu rächen. Dieser verteidigte sich durch eine launige Broschüre, die er '*quelques mots sur une diatribe anonyme*' nannte[45]) und in der er die Anmaßung des französischen Archäologen mit ebenso viel feinem Witz wie sachlicher Gelehrsamkeit geißelte. Goethe, der in diesem kleinen Federkriege ganz orientiert war, nannte Stackelbergs Broschüre 'ein wahres Meisterstück' und die vorstehende parodische Vignette (Eos-Pheme und Kephalos-Rochette) 'ein täuschend im Stil antiker Vasengemälde erfundenes Motiv'. Leider ist das so groß angelegte Werk 'Über die Hypogäen von Tarquinii' nie zustande gekommen. In Corneto aber lebt das Andenken der beiden kunstbegeisterten Freunde noch fort in den von ihnen geöffneten und jetzt nach ihnen benannten Gräbern, *Grotta delle tre Bighe* oder *Grotta del Barone Stackelberg* hat man das griechische Grabgemach benannt, *Grotta del Barone e Ministro di Kestner* das Gemach mit dem schönen, farbenprächtigen Fries und den fast 1 m hohen Figuren." Soweit die Biographin.

Uns Deutsche interessiert besonders die Freude, die der achtzigjährige Goethe an den Zeichnungen Stackelbergs (Abb. 75 ff.) von diesen Gräbern hatte, der im August 1829 bei dem Alten in Weimar ein paar Tage zu Besuch war. Goethe schreibt in seinem Tagebuche vom 9. August 1829 darüber: „Um 10 Uhr Baron Stackelberg, mit welchem ich seine Reisen, höchst bedeutende Unternehmungen, durchsprach, auch über Kunst und Altertum manches verhandelte ... Gegen 2 Uhr kam er wieder und speiste mit uns, wodurch das Gespräch fortgesetzt wurde und seine Gefangenschaft bei den Piraten zur Sprache kam. Er wurde beredet noch einen Tag zu bleiben und sich bei der Frau Großherzogin zu melden. Nach Tische besahen wir die Probedrücke der merkwürdigen Zeichnung nach den Gräbern von Corneto" ... In einem Briefe an F. W. Riemer vom 11. August 1829 schreibt Goethe: „Heute früh wird der merkwürdige Reisende, Archäolog und Zeichner Baron von Stackelberg Sie auf der Bibliothek besuchen und von Ihnen gewiß, mein Teuerster, wie er es verdient,

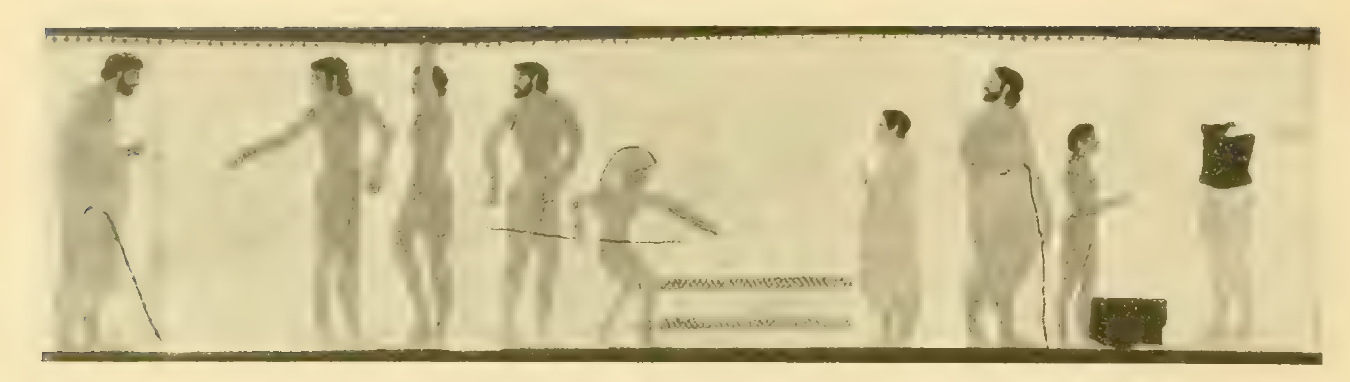


Abb. 82. Wandfries aus dem Stackelbergschen Grabe (nach Aquarell in Straßburg).

freundlichst aufgenommen werden. Er speist heute Mittag mit uns; wollen Sie von der Partie seyn, so sind Sie freundlichst eingeladen. Er hat die merkwürdigen Nachbildungen der Gräber von Corneto bey sich, welche anzusehen höchst interessant ist. Das beste wünschend G.“

Der Eindruck, den Stackelberg seinerseits von Goethe und seinem Kreise bei diesem mehrtägigen Besuche in Weimar empfing, ist von ihm in zwei Briefen an seine Freunde Kestner und Gerhard geschildert, deren Abdruck dem Leser hier willkommen sein wird, da sie seither nur auszugsweise mit Weglassung sehr charakteristischer Stellen veröffentlicht wurden[46]) und sehr wenigen bekannt sein werden. Diese Briefe befinden sich im Goethe-Schillerarchiv in Weimar und es wurde mir ihre Veröffentlichung von Herrn von Öttinger freundlichst gestattet, dem ich dafür herzlichen Dank schulde. Der erste Brief ist aus Dresden am 15. November 1829 an Aug. Kestner und Ed. Gerhard gerichtet. Es heißt da nach einem Reisebericht über London, Holland, Paris, Belgien, Köln usw. auf der dritten Seite:

„... In Weimar wurde ich in Goethes Schooße aufgenommen; der alte, einzige Sänger kam mir mit Achtung und Freundschaft entgegen, überraschend bey seinem allbekannten Ernst und bey der Vergötterung, die er in seinem Leben erreicht hat. Wie er Andre behandelt, daß habe ich an dem Kanzler Müller gesehen, der Dir wohl einen Gruß von mir brachte, mein guter August. Denn er verstummt, sobald er jemand nicht gern mag, geht ans Fenster und nimmt ein Buch in die Hand. Aber der Kanzler des Herzogthums ließ sich nicht decontenancieren, sondern ich wurde sein Vertrauter und nachmals wurde viel über alles gelacht. Goethe ließ mich nicht von sich und stolz auf die Auszeichnung von einem solchen Manne, wäre ich ganz geblieben, hätte ich nicht das Ziel meiner Reise immer vor Augen behalten. Während fünf ganzer Tage ließ er mich doch nicht los. Ich bekam seine Kunstsammlung zu sehen, das Manuscript seiner Italischen Reise zu lesen, welches jetzt zum Druck vorbereitet wird und Interessantes über sein Verhältniß mit Angelika, seinen Aufenthalt in Albano mit Kunstübungen, und das Leben des heiligen Ignazius enthält, voll geistreicher Betrachtungen. Von Morgens um 10 Uhr bis gegen Mitternacht mußte ich bey ihm täglich zubringen, sein Tischgenosse, Spaziergefährte; und wenn der gute Alte früher sich zurückzog, sagte er immer: sie bleiben doch morgen noch? und übergab mich seiner geistgebildeten Schwiegertochter, welche er mich einzunehmen lehrte, indem ich Lord Byron gesehn und gekannt hatte, und ihr, als einer Anglomanin und Gräkomanin, willkommenster Berichterstatter werden sollte. Da war denn zu meiner Unterhaltung die schönste junge Dame von Weimar täglich eingeladen, ein Fräulein Gersdorf, sanft und jungfräulich, mit einem Paar der schönsten Augen, bey hoher schlanker Gestalt. Bald wurde nach Belvedere gefahren, bald am Hofe bey der trefflichen alten Großherzogin zugebracht, bald Schlösser und Gärten besucht; bald spazierten wir in seinem Gartenhause an der Ilm unter selbstgepflanzten Bäumen umher, bald nahm er meinen Apollotempel von der Bibliothek vor und musterte den Phigalischen Fries, über den ich mit ihm angenehme Gespräche führte und mich freute,

doch in einem Stücke klarer als er zu sehen. Creuzern ist er ganz abgeneigt, doch ist er es mir nicht. Er legte mir einige antike Fragmente vor, die ihm unerklärlich vorkamen und freute sich, daß ich sie ihm lösen konnte; die Nüsse waren nicht schwer aufzuknacken. Zum Andenken gab er mir die Zeichnung davon. Wir wechselten Gastgeschenke. Eine ziemlich unbedeutende, große Aussicht von Taormina, die ihm Kniep gezeichnet, ersetzte ich mit meiner Aussicht von einem weit schönern Standpunkte. „Sie haben erreicht, was ich strebte“ sagte er über meine Zeichnungen. Vier Medaillen mit seinem Portrait erhielt ich auch zum Andenken. Es war eine Lust den Alten mit Kindern, die immer ab und zu bey ihm vorkamen, sprechen zu hören, denn er hat eine rührende Art sich mit ihnen zu unterhalten und spricht dann ganz in ihrem Sinne, drum sie auch an ihm hängen und ganz mit ihm vertraut sind. Ich könnte nicht aufhören von ihm zu erzählen, so hat er mich bezaubert, so schlicht und naiv ist sein Reden, so ungekünstelt und ungewählt sind seine Worte und immer treffend; er hat die Natursprache in seinem Besitz. Ich war froh, wenn ich allein seyn konnte und über ihn nachdenken. Ich zeichnete sein Landhäuschen an der Ilm eines Morgens ganz früh und glaubte mich ganz unbemerkt von ihm; da kam es aber nachher doch heraus, daß er mich gesehen hatte und auf denselben Standpunkt hingegangen war, wo er über die Wahl des Ortes sich verwunderte, weil man das Haus sogar gestochen hatte, aber niemand darauf gefallen war, es von dem Punkte zu nehmen, von welchem es ihm am besten zu einem Bilde sich zu eignen schien. Es ist wirklich der schwierigste Gegenstand, um etwas daraus zu machen, das nicht bloß des Namens wegen gezeichnet erscheinen soll. Ich war hocherfreut Goethe mit dem Raoul-Rochettischen Streit bekannt zu wissen, über den er sich völlig indigniert zeigte. Meine Broschüre, die *Quelques mots sur une diatribe anonyme*, nannte er ein wahres Meisterstück, und bat sich zwei Exemplare davon aus, obgleich er schon aus Paris eins früher erhalten. Die Vignette war ganz nach seinem Sinne und ich mußte ihm sagen, ob sie denn nicht wirklich nach einem antiken Vasengemälde gemacht sey, denn er konnte nicht glauben, daß man so täuschend in dem Stil erfinden könnte. Verdientermaßen hat Raoul denn auch genug Strafe für seine Verläumdungen eingeärndtet und nachher noch, wie mir Bröndsted geschrieben, ein paar recht grobe Zurechtweisungen in den Journälen in Rücksicht auf diese Schrift bekommen von einem uns unbekannten Gelehrten. Der einzige Feind, der sich mir gezeigt bisher in meinem Leben ist längst völlig zerschlagen. — Goethe's Gesicht ist, den festen, ernsten Charakterausdruck abgerechnet, nicht mehr schön zu nennen; die Nase ist sehr stark geworden, denn die Haut hat sich hüglich erhoben, die Augen stehen schräg, denn die äußeren Augenwinkel haben sich stark gesenkt, die Augensterne sind kleiner geworden, weil sich durch eine staarartige Verbildung ein weißer Rand umhergegossen hat. Er geht mit den Füßen schurrend auf dem Boden, aber dennoch über die Treppen herunter, ohne sich anzustützen oder den Arm eines Begleiters zu brauchen. Rauch hat eine kleine Figur von ihm modellirt, wovon ich Gypsabgüsse gesehen, die ihm sehr ähnlich ist, im Ueberrock, die beiden Hände auf dem Rücken zusammengefaßt, wie er oft zu tun pflegt. . . .“

Der zweite Brief, aus Dresden am 29. Januar 1830 an August Kestner nach Rom geschrieben, lautet: „Mein liebster August! Vor wenig Tagen habe ich dem guten Gerhard geschrieben und somit zugleich Dir genaue Nachricht von meinem Leben und Treiben ertheilt, nachdem ich ein bischen freyer über meine Zeit zu schalten vermogte, weil ein Theil des Textes zu dem Werk über Griechenland abgesandt war. Du mögtest mehr über Goethe von mir hören und besonders sein Urtheil über die Blätter der *Albumea.*[47]) Über diese habe ich aber nicht ein Wort verlauten lassen, um das künftige Incognito der Seherin nicht unmöglich zu machen. Sie wächst noch im Dunkel heran und wenn sie erschienen ist und geschienen hat, geht sie ins Dunkel wieder hinüber. Aber ich unterließ nicht, ihm überhaupt seine Meinung über die neuesten Ansichten der Mythologie in Creuzers Werke abzugewinnen und hörte, daß er garnicht damit zufrieden sey, daß er kein Gefallen daran fände. Ich wurde gerade

damals durch das Eintreten des Kanzlers Müller aus Weimar verhindert, weiter darin einzugehen, und dieser langweilige gebildete Mann, den Du vermutlich wirst kennengelernt haben, wurde drauf so sonderbar von dem Dichter behandelt, daß ich ihn aus der Verlegenheit ziehen zu müssen glaubte, denn nach ein Paar trockenen Worten Erwiederung, ließ Goethe den großen Staatsmann sitzen, ging ans Fenster und nahm ein Buch in die Hand, in welchem er fortlas bis der Kanzler fortgegangen war. So behandelte er ihn für die Störung und ich mußte die Conversation in seinem Hause führen. Der Kanzler schien aber an solche Launen gewöhnt, ließ sich nicht stören und quälte mich am Ende auch mit Gesprächen eine Stunde lang, so daß ich nachher von Goethe über meine Gutmüthigkeit, ihm geantwortet zu haben, ausgelacht wurde, worauf ich ihm bemerklich machte, daß ich auch einen Unbekannten gern aus einer Verlegenheit zöge, und der treffliche Alte mich umarmte. Sein Leben in Weimar ist durchaus nicht, wie es seyn sollte. Er bringt fast immer auf dem kleinen hübschen Landhause im Park zu, wo er mir wie Rousseau erschien, abgeschieden von der Welt, nur in sich selbst lebend und durch Journäle und Zeitungen von allen Gegenden dem Lauf der Begebenheiten und der Entwicklung des Geistes zusehend, indem er seine eigenen Sachen sammelt und zu der Cottaischen Herausgabe fördert. So ist er denn vielfältig beschäftigt und pflanzt im Frühjahr selber seine Malven von allen bunten Farben, die, wie er selbst sagte, (in ihren bunten Röcken an hohen Stöcken hinaufgezogen) Schildwache bey seinem Spaziergange halten. Der Sohn macht ihm gewiß manchen Kummer, denn wie schön er auch in seiner Kindheit gewesen und dem Felix in Wilhelm Meister gleichgesehen mit den großen braunen Augen und braunen Locken, so hat er ein höchst gemeines Wesen, ist dick, fresserisch und säuferisch, borniert und urtheilslos und macht so grobe Verstöße, daß der Vater ihm selbst am Tische zuruft in Gegenwart eines Fremden: schweig! Du sagst doch nichts als dummes Zeug. Noch dazu behandelt er seine fein gebildete und offenherzige Frau, die eine Anglomanin ist, mit ungebührlicher Plumpheit, so daß auch diese nicht glücklich ist, und ich habe leider! ungesehen eine Scene anhören müssen, von der ich mich fortmachte. Dir kann ich ja wohl auch so was erzählen, ohne zu befürchten, daß durch mich das schnellerlangte Vertrauen bey gastlicher Aufnahme in Goethes Hause verletzt würde, denn ein Freund bewahrt meine Worte und so Manche müssen es schon wissen, wie es da steht. . . .“

Doch kehren wir von der kleinen Weimarer Abschweifung zu den Cornetaner Gemäldegräbern zurück.

Mit dem Jahre 1827 beginnt eine lange Reihe von Entdeckungen in Corneto, von denen die Bullettini und Annalen des jung gegründeten archäologischen Institutes erfüllt sind, und die in den Monumenten des Instituts nach Zeichnungen wiedergegeben wurden, die teilweise allerdings sehr viel zu wünschen übrig lassen. Erst seit den siebziger Jahren ist bei fortgeschrittener Reproduktionstechnik darin eine Besserung eingetreten und hat man auch farbige Wiedergaben versucht. Eine Aufzählung der Entdeckungen des 19. Jahrhunderts mag folgen, nach Jahren geordnet. 1827 Stackelberg, Barone, Iscrizioni, Mare. 1830 Triclinio. 1831 Querciola. 1832 Tifone, Morto, *Querciola* II, *Grab bei Morto.* 1833 Francesca Giustiniani. Es tritt nun zunächst eine fast dreißigjährige Pause ein, in der das zusammenfassende vortreffliche Werk von Dennis, der 1842—47 als britischer Konsul in Rom war, *Cities and cemeteries of Etruria*, sowie die Werke von Canina, *L'antica Etruria marittima* (1846—51), Micali, *L'Italie avant la domination Romaine*, Noël de Vergers, *L'Etrurie et les Etrusques* (Paris 1862 ff.) entstanden, ferner das Werk von Byres (1842) endlich veröffentlicht ward, angeregt durch das lebendig, aber flüchtig geschriebene Buch der Miß Hamilton Gray, die 1839 eine Reise durch Etrurien machte und in ihrem Bericht darüber das englische Publikum für die Cornetaner Gräber sehr interessierte. In den vierziger und fünfziger Jahren war das archäologische Interesse mehr den bemalten Gräbern in Chiusi, Orvieto, Vulci, Veji, Cervetri zugewendet. Mit dem Jahre 1862 beginnt eine neue Periode glänzender Funde in Corneto. 1862 *Citaredo.* 1864 Vecchio, Vasi dipinti, *Bruschi.* 1865 Pulcella. 1868 Orco. 1870 Scudi. 1871 Pulcinella, Secondi archi. 1872 Moribondo. 1873

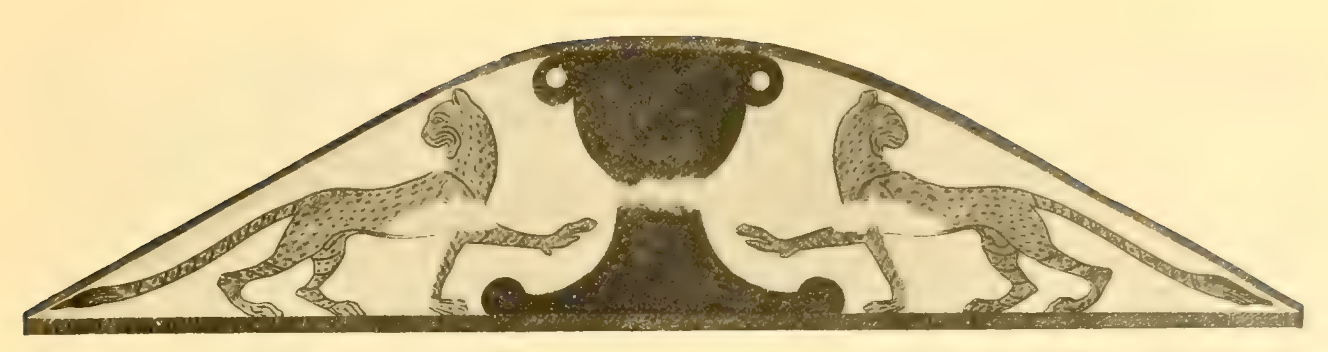


Abb. 83. Giebelbild der *Tomba del Citaredo* (nach alter Zeichnung).

Letto funebre, Caccia e pesca, Porta di bronzo. 1874 Baccanti, Tomba senza nome, Famiglia Eizenes. 1875 Leopardi, *Grab bei Triclinio.* 1877 Leonesse. 1878 Auguri, Pantere. Mit den Gräbern der an Entdeckungen so reichen Periode der sechziger und siebziger Jahre sind unlösbar die Namen der deutschen Gelehrten Braun, Klügmann, Helbig und des Italieners Brizio verknüpft. Der Verfasser der einzigen bisher geschriebenen ausführlichen Darstellung der Kunst der Etrusker, J. Martha konnte für sein heute freilich veraltetes Buch *L'art étrusque* (Paris 1889) alle diese Gräber verwerten. Als jüngste hinzu kamen 1892 Tori, 1905 *Tarantola.*[15]) Über die Namen der Gräber siehe Abschnitt VII.

Die in der Aufzählung durch schrägen Druck hervorgehobenen Gräber sind nicht in die Reihe derer eingefügt, die durch ein eisernes Tor heute geschützt sind und gewissermaßen als die offiziellen gelten. Sie scheinen zugrunde gegangen, vielleicht auch nur verschüttet oder verschollen zu sein, ebenso wie die seit Jahrhunderten offene *Tomba Mercareccia* und ein von Dennis entdecktes und nach der Figur einer schwarzen Sau *Scrofa nera* genanntes Grab, dessen genaues Entdeckungsjahr unbekannt ist. Eine kurze Beschreibung dieser erst im 19. Jahrhundert verschollenen Gräber nach Dennis mag hier noch folgen, ehe wir uns den erhaltenen zuwenden.

„Um 1830 war ein *Grab in der Nähe der Grotta del Morto* zu sehen, welches eine Säule in der Mitte, Nischen rund herum und große Figuren mit darüber befindlichen etruskischen Inschriften an den Wänden gemalt zeigte. Die Oberfläche war so zerfallen, daß die Gemälde meist zerstört waren, die Figur einer Frau in prächtigem Gewande mit einem sehr merkwürdigen Kopfputz sah man aber damals noch. Das Grab schien lange offen gestanden zu haben, denn es war voller Schwalbennester und trug keine Spuren frischer Ausgrabung an sich.“[49])

„1844 ward ein anderes bemaltes *Grab bei der Grotta Querciola* geöffnet, zwischen dem Meer und der Straße von Cività vecchia. Es enthielt nur vier roh ausgeführte Figuren, zwei menschliche Wesen und zwei Dämonen, die ersteren im Begriff von einander Abschied zu nehmen, neben einem Torbogen. Ein struppiger Charun, nach links eilend, den Hammer links schulternd, krummnasig, mit bis zu den Knieen reichendem, gegürteten Rock und hohen Stiefeln ergreift einen von ihnen, um ihn wegzuführen, während ein ähnlicher Dämon am Tor des Orcus steht, auf seinen Hammer, um den sich eine Schlange ringelt, mit der Linken gestützt, die Rechte in die Hüfte gestemmt — eine ganz einzigartige Darstellung . . . Die Konturen, Haare, Stiefel und Attribute sind schwarz, rot die Röcke des Charuns und die Säume an den Röcken der anderen Figuren. Dieses Grab wurde nur kurze Zeit offen gelassen, während der glücklicherweise Notizen davon durch W. Henzen gemacht wurden. Dann wurde es wieder verschlossen wegen der Weingärten. Es scheint sich um dasselbe Grab zu handeln, das Brunn 1866 beschrieb[50]) und abbildete, und das 1832 schon zum ersten Male geöffnet worden war. Wahrscheinlich war im Laufe dieser 34 Jahre die Schlange am Hammer des einen der Dämonen zerstört und deshalb von Brunn nicht gesehen worden“ (Abb. 37, S. 42).

„Ein Grab mit Malereien bemerkenswerter Art wurde 1862 entdeckt und nach einer charakteristischen Figur das *Grab des Zitherspielers* genannt.[51]) Seine Gemälde waren von solcher Schönheit



Abb. 84. Wandbild der *Tomba del Citaredo* (nach alter Zeichnung).

und so hohem Interesse, daß sie eine Beschreibung verdienen, obwohl sie jetzt der Vergangenheit angehören, denn das Grab ist wieder verschlossen worden und es ist ungewiß, ob es je wieder ans Tageslicht kommen wird. Die Figuren an den Wänden waren sämtlich Tänzer mit Ausnahme eines Paares nackter Faustkämpfer links und rechts vom Eingang. Auf der rechten Wand waren fünf Männer, abwechselnd mit Bäumchen, an denen Binden und Kränze hängen. Der mittelste ist ganz nackt, seine Genossen tragen nur ein Mäntelchen um die Schultern, alle tragen das Haar in langen dünnen Strähnen auf den Rücken fallend, zwei sind mit Lorbeer, zwei mit Eichenlaub bekränzt. Einer bläst die Doppelflöte, ein anderer schwingt eine ungeheure Schale über dem Kopf. Auf der linken Seite tanzen vier Mädchen in langen Röcken aus durchsichtigem musselinartigem Stoffe, der die Körperformen durchscheinen läßt. Jede trägt ein kleines Tuch über den Schultern und das Haar in losen, ungeordnet beim Tanz im Wind flatternden Massen. Eine von ihnen klappert mit Castagnetten, eine andere bläst die Doppelflöte. In der Mitte dieser Mädchen steht ein Jüngling, nur mit einem Schultertuch bekleidet, das Haar in langen losen Locken, den Mund geöffnet, also singend die Töne seiner Leier begleitend. Der Tanz setzt sich fort auf der Rückseite des Grabes, wo auf jeder Seite eines gemalten Fensters eine andere Tänzerin zu sehen ist. Auf den Ecken der Fenster sitzen Tauben, die Mitte ist gekrönt von einem Ornament als Firstakroterion. Die Mädchen tragen außer den üblichen Schlangenarmbändern keinen Schmuck, auch keine Kränze oder Kopfbinden, aber Lippen und Wangen sind rot geschminkt". Im Giebelfeld der Rückwand zu beiden Seiten der Giebelstütze, die die Form eines Mischgefäßes hat, je ein Gepard mit erhobener einer Vordertatze und zurückgewendetem Kopf. Die Decke zeigt ein Punktmuster, der Firstbalken ein Stern- und Blattmuster. Von diesem besonders schönen Grabe, dessen Verlust aufs tiefste zu bedauern ist, existieren im römischen Institut und in Straßburg farbige Kopien, die später veröffentlicht werden sollen. Auf den Abbildungen 64, 83—85 sind die schönsten Figuren nach der Tafel der *Monumenti* wiederholt.

In der Nähe der *T. del Cardinale* wurde 1864 auf dem Grundstück der Familie Bruschi ein nach dieser *Tomba Bruschi*[52]) benanntes Grab geöffnet, das stark zerstört war. Das Grab wurde gezeichnet und veröffentlicht, die besterhaltenen Stücke der Malereien von der Wand gelöst und in das Schloß des Grafen Bruschi überführt, wo ich sie 1908 sah. Das Grab war umgeben von einem Figurenfries, darunter eine breite Borte mit Meereswellen und springenden Delfinen (Abb. 86). „Die Hauptdarstellung bilden Leichenprozessionen von weißgekleideten Menschen. Auf der einen Seite eine große männliche Figur zu Pferd, vermutlich der Verstorbene, von andern erwartet, von schreitenden umgeben, alle weiß gekleidet; der Vorderste bläst eine lange, gerade Trompete. Vor

dem Zug steht eine Frau in langem weiß und gelbem Rock und dunklem Mantel um den Leib, mit Girlande um den Kopf und Granatapfel in der linken Hand. Vor ihr eine weißgekleidete Dienerin, die ihr den Spiegel hält. Auf der andern Wand war wieder eine lange Prozession von Männern in weißen Mänteln, oder vielmehr zwei sich begegnende Züge. Die von links Kommenden trugen teils gewundene Hörner, teils gerade hakenförmige, sie schritten einem in größerem Maßstab gemalten Manne voraus, der reicher gekleidet und dessen Namen auf der Wand hinter ihm aufgemalt war. Der Zug wurde beschlossen durch einen schwarzen Dämon mit ausgebreiteten Flügeln. Eine ähnliche Reihe von Figuren kam von rechts, alle mit weißen Mänteln und mit Inschriften über den Köpfen, großenteils zerstört. An ihrer Spitze ein kleiner Junge, hinter ihnen ein roter Dämon in dunklem Rock, Schlangen um die Beine, mit einer langen Inschrift neben ihm. Er führt eine Seele auf dem Rücken eines Pferdes, die weißgekleidet ist und Reitstiefel trägt, mit langer Inschrift hinter ihr. Auf einer andern Wand war ein ähnlicher Zug, an der Spitze Männer mit Rutenbündeln und gewundenen Trompeten, in der Mitte schritten zwei Figuren, eine männliche und eine weibliche, sehr viel größer gebildet als die übrigen. Alle diese Figuren waren im Profil gemalt. In einer Ecke steht eine niedliche, weißgekleidete weibliche Figur, den Kopf in Vorderansicht, während in der gegenüberliegenden Ecke ein struppiger Charon halbnackt mit hohen Stiefeln sitzt, mit monströser Nase und offenem Maule, einen gewaltigen Hammer mit der Linken schulternd, die Rechte auf den Sitz aufgestützt, sichtlich befriedigt, sein Reich so bevölkert mit Seelen aus der Oberwelt zu sehen“ (Abb. 38). Ein weißer und roter Streifen bildeten den oberen Abschluß der Grabwände, ganz wie es z. B. in den oskischen Gräbern Campaniens die Regel ist. Die Grabform ist eine in Corneto ungewöhnliche, da die Decke durch zwei Pfeiler gestützt ist. Der Inhalt der Darstellung sind Leichenprozessionen, nicht ein Aufmarsch der Gladiatoren, wie neuerdings vermutet wurde.

Das *Grab bei der T. del Triclinio* wurde am 7. April 1875 geöffnet. Es zeigte auf der Rückwand gemalt ein auf einem Lager ruhendes Paar, die Frau mit kegelförmiger Mütze, beide sehr ähnlich dem Paare in der *T. del Vecchio* (S. 62). Auf einer der Seitenwände war die einzelne Figur eines Flötenbläsers erhalten, auf der gegenüberliegenden drei Tänzer, einer davon mit einer Leier, alle sehr ähnlich den Bacchanten der *T. d. Iscrizioni* (Tafel 74).[53)]



Abb. 85. Wandbild der *Tomba del Citaredo* (nach alter Zeichnung).



Abb. 86. Wandfries der *Tomba Bruschi* (nach alter Zeichnung).

Das „Grab der schwarzen Sau“ (*T. della Scrofa nera*), das Dennis in der Nähe der *Tomba del Barone* entdeckte, hat er folgendermaßen beschrieben (Fundjahr unbekannt, in den vierziger Jahren)[51]: „Am Boden einer sechs bis acht Fuß tiefen, mit Lentiscus überwachsenen Grube ist ein Loch, kaum groß genug für einen Mann sich hindurchzuzwängen, und in das auch niemand einzudringen sich die Mühe nehmen wird, er wüßte denn, daß etwas darinnen ihn für die Mühe und den unvermeidlichen Schmutz belohnen werde. Nachdem ich mich wie ein Wurm durch diese Öffnung hindurchgewunden, befand ich mich in einem dunklen, feuchten Gemache, das von Bruchstücken der Wände und Decke halb verstopft war. Der breite Deckbalken ist mit roten Kreisen bemalt, das Sparrenwerk rot angedeutet. Die Wände sind noch nicht gänzlich eingefallen, denn sobald meine Augen sich etwas an das Halbdunkel gewöhnt hatten, gewahrte ich, daß sie gemalt waren, und das Kerzenlicht erschloß an der inneren Wand ein Bankett im Freien, denn der Efeu, der einen Fries rund um das ganze Gemach bildet, ist so gemalt, als ob er in einer Ecke aus dem Boden aufwüchse. Die Malerei ist so sehr beschädigt, daß einige Figuren fast ganz verschwunden sind. Doch fand ich noch drei getrennte Lager, deren jedes ein Paar enthielt. Darunter ist nur auf dem mittelsten ein Frauenzimmer, durch ihr weiß gemaltes Fleisch kenntlich, die übrigen sind Männer. Wegen der Abwesenheit anderer Frauenzimmer und der Tische, der gewöhnlichen Begleiter des Banketts, scheint dies eher ein Zechgelage, als ein Mahl zu sein. Vorn vor dem Lager steht eine Dienerin, von den Hüften aufwärts nackt, und eine Leierspielerin in reichgestickten Kleidern, die Busen und Schultern offen lassen. Ihr Fuß ruht auf einem niedrigen, dreifüßigen Schemel. Unter dem Lager sieht man Geflügel, eine Taube dabei bietet ein bei den Grabmalereien einzigartiges Beispiel von Verkürzung von Tieren, die auf schwarzfigurigen Vasen nicht ungewöhnlich ist. Von den acht Figuren dieses Gemäldes haben nur noch zwei ihre Köpfe, diese aber ermöglichen uns, Charakter und Ausdruck der Malerei in ihrem urspünglichen Zustande zu beurteilen. Die Draperie der Lager ist besonders beachtenswert; sie ist durch Streifen verschiedener Farbe, die sich überschneiden, markiert, wie beim karrierten Stoff der Highlanders . . . Das Bankett setzte sich an der linken Wand fort, ist hier aber fast ganz verwischt. Rechts aber ging es weiter mit einem Lager, auf dem zwei Männer liegen, deren jeder eine Schale oder Trinkbecher, den er eben geleert hat, in die Höhe hebt und beide, sowie die andern noch erhaltenen Zecher tragen Myrthenkränze um die Schläfen. Sie werden bedient von zwei Sklaven, deren einer frischen Weinvorrat bringt. Die Darstellung dieser Wand scheint mit einer Jagd geendigt zu haben, wahrscheinlich des Ebers, in allen Jahrhunderten die Lieblingsbeschäftigung der Bewohner der etruskischen Maremma. Bei dem gegenwärtigen Zustand des Verfalles ist auf der Wand kein solches Tier sichtbar, aber man sieht in einem Wäldchen einen Mann, der einen langen Speer schleudert und sein Gewand statt des Schildes um den linken Arm gewickelt hat wie der Hochländer den Mantel oder der Spanier seine Manta. Dasselbe Jagdvergnügen ist im Giebel über dem Bankett dargestellt, wo eine ungeheure wilde Sau, schwarz wie die Nacht, mit karmoisinen Zitzen und Mähne, von vorn von einem Jäger mit knotiger Lanze und von hinten von mehreren Hunden angegriffen

wird, die ein anderer Jäger auf sie hetzt. Das Vorhandensein dieses Grabes ist nur wenigen bekannt, seine Stelle nur dem Custoden Agapito. Ich weiß nicht, warum dies Grab nie richtig geöffnet und mit einer Türe versehen worden ist, doch wohl kaum wegen des etwas anstößigen Charakters einer der Figuren, denn sonst würde derselbe Grund zwei andere dieser Gemäldegräber für empfindliche Gemüter unpassend gemacht haben . . . Rund um dieses Grab kann man stark verrostete Nägel beobachten, mit denen Tongefäße und Bronzegeräte an den Wänden aufgehängt waren.“ Die Darstellungen müssen ähnlich wie in der noch erhaltenen *Tomba Querciola* (Nr. 4) gewesen sein.

Neben allen diesen Gemäldegräbern existierte in Corneto noch bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ein einziges Grab mit buntbemalten Stuckreliefs, die *Tomba Mercareccia*, von der schon Maffei berichtete und das vor Byres schon Forlivesi in dem alten Mönchsbuche gezeichnet hatte (s. oben Abb. 66).[55] Es enthielt in der hinteren Kammer auch Wandmalereien, wie aus Dennis' Beschreibung hervorgeht. „Seine Außenwand ist eingestürzt, sodaß die Tür gänzlich zerstört ist. Die Wände des ersten Gemaches sind mit Reliefs bedeckt gewesen, die jetzt kaum aufzufinden sind, außer im Fries unter der Decke, wo wilde Tiere, im Kampf oder ihre Beute verzehrend dargestellt sind. Unter ihnen ist die Figur eines Knaben deutlich herauszufinden, welcher mit einem Ungeheuer wie eine Hyäne kämpft. Ein anderes Tier an derselben Wand scheint eine geflügelte Sphinx zu sein. Die Mauern unter dem Fries tragen Spuren von fast lebensgroßen Figuren, Menschen und Pferden, jetzt aber meist verwischt und nichts Deutliches ist mehr übrig . . . Vor 80 Jahren waren nach Byres die Skulpturen wenigstens deutlich . . . Ein steiler Gang, der in den Fußboden des Grabes gehauen ist, führt in ein inneres Gemach, dessen Decke in gleicher Ebene mit dem Fußboden des ersten liegt. Byres stellt eine Prozession dar, die an seiner inneren Wand gemalt ist — eine Anzahl von Seelen, deren eine fürstliche oder obrigkeitliche Würde hat, von Flügelgenien geführt, jetzt ist aber kaum eine Spur davon übrig . . . Bei ganz genauer Untersuchung konnte ich an dem verräucherten Stucco Spuren von roter und schwarzer Farbe gewahren und von Ritzlinien, die die Conturen der Figuren bilden, aber Formen sind nicht mehr zu unterscheiden.“ Die Deckbalken der vorderen Kammer waren rot und blau gemalt nach Gori, über jeder der Figuren war in etruskischer Schrift der Name beigeschrieben. An den andern Wänden der hintern Kammer waren die zwischen Bäumchen tanzenden Männer gemalt, die der alte Mönch Forlivesi schon beschrieben hat (s. oben S. 79).

Rechnet man die mehrfache Erwähnung dieses und einiger anderer Gräber in den alten Berichten ab, so bleibt immer noch die beträchtliche Zahl von 21 gemalten Grabkammern in Corneto, die im Laufe der letzten Jahrhunderte aufgedeckt, aber wieder verschwunden sind; welch reiche, heute versunkene Welt gemalter Herrlichkeiten und was für eine Lebenslust in den Behausungen von Toten! Dabei besteht durchaus die Hoffnung, wie der Fund von 1905 bewiesen hat, daß zu den heute erhaltenen 30 noch weitere Gemäldegräber aufgedeckt werden. Der seit mehreren hundert Jahren immer wieder durchwühlte Boden der Totenstadt von Tarquinii scheint unerschöpflich. Schon Dennis meinte, daß man in der Nachbarschaft von Corneto keinen Schritt anders, als über Gräber tun könne. Freilich stellte sich beim Aufdecken der Gräber heraus, daß sie meistens schon ausgeplündert waren. Bei den Gemäldegräbern war dies leider durchweg der Fall, wodurch wir eines wichtigen Mittels zur Datierung der Malereien mit Hilfe der Beigaben beraubt sind. Es verdient Beachtung, daß die Fülle bemalter griechischer Vasen, der Stolz der großen Museen Europas,[56] der schönste etruskische Goldschmuck und Bronzegefäße und Geräte aus etruskischen und zu einem großen Teile aus Cornetaner Gräbern stammen, die in ihrer Ausstattung einfach und deren Wände nicht mit Malereien geschmückt waren. Es muß aber als selbstverständlich gelten, daß der Inhalt der Gemäldegräber mindestens ebenso reich gewesen ist. Denn ihre verhältnismäßige Seltenheit unter den Tausenden

von einfacheren Gräbern und ihre architektonische Ausgestaltung läßt darauf schließen, daß sie die Ruhestätte besonders vornehmer und reicher Etrusker gewesen sind. Gerade der Umstand, daß sie von außen schon kenntlich gewesen sein werden, mag die Aufmerksamkeit der Plünderer und Grabräuber früh auf sie gelenkt haben, die ihre Arbeit so gründlich verrichteten, daß diese Gräber fast leer und nur gelegentlich Spuren der Beraubung oder geringe Reste der einstigen Ausstattung bei der Ausgrabung gefunden wurden. Wann die Beraubung geschehen ist, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen. Wir wissen, daß schon in Julius Cäsars Zeit eifrig nach Bronzegefäßen und bemalten griechischen Vasen in den Gräbern Campaniens und in Korinth gesucht wurde. In Theodorichs des Großen Tagen war die Grabplünderung in ganz Italien allgemein. Nach dem Zeugnis des Cassiodorus soll dieser König das Suchen nach Gold und Silber in den Gräbern für gesetzlich erlaubt erklärt und sogar anempfohlen haben.[57]) Wenn in zahlreichen Gräbern, die unverkennbare Spuren früherer Plünderung aufweisen, in unserer Zeit trotzdem die prächtigsten Vasen gefunden wurden, so werden wir annehmen dürfen, daß diese Beraubungen nicht in die römische Zeit fallen, die für griechische Vasen das größte Interesse hatte, sondern daß die Grabräuber Barbaren waren, die diese Gefäße nicht zu schätzen wußten und deshalb unberührt ließen. Am ersten wird man wohl an die Goten denken dürfen. Daß auch ihnen noch manches entging, beweist außer dem Avvoltaschen Grab, das S. 88 beschrieben wurde, ein im Jahre 1896 gemachter interessanter Fund.[58]) Die Plünderer waren durch eine Deckenöffnung in ein Cornetaner Grab des 7. Jahrhunderts eingedrungen und hatten zum Heraussteigen auf dem Steinbett des Toten ein großes Gefäß umgestülpt und als Fußbank benutzt. An den Vasen hatten sie sich nicht vergriffen, einige der Beigaben aus Gold waren ihnen in der Dunkelheit entgangen. Das fast gänzliche Fehlen griechischer Vasen in den Gemäldegräbern Cornetos legt die Vermutung nahe, daß sie schon in römischer Zeit ihres Inhaltes beraubt worden sind, als ihr Vorhandensein noch nicht in Vergessenheit geraten war. Lateinische Inschriften in einigen von ihnen, wie in der *Tomba del Tifone* (Tafel 47), beweisen ja direkt ihre Benutzung bis in römische Zeit. An den Malereien sich zu vergreifen hatte im Altertum kein Mensch Anlaß. Diese Roheit blieb späteren Zeiten vorbehalten, als die halbzerfallenen Gräber Gesindel als Zufluchtstätte dienten oder von Hirten zu Viehställen benutzt wurden, wobei es leicht vorkam, daß Sarkophage etruskischer Lucumonen schmählich zu Schweinetrögen entwürdigt wurden.



Abb. 87. Wandfries des Stackelbergschen Grabes (nach Aquarell in Straßburg).

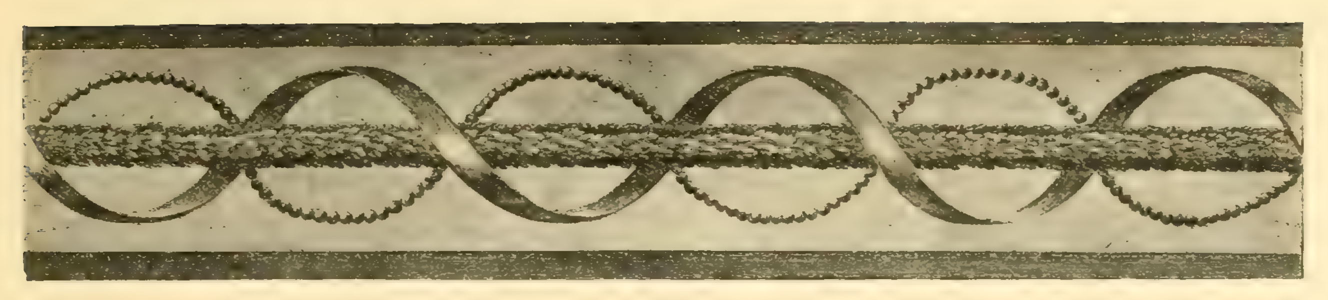


Abb. 88. Etruskisches Ornament aus der *Tomba del Cardinale* (nach Byres).

VII. Abschnitt.

Die erhaltenen Malereien der Gräber von Tarquinii.

Die folgenden Bemerkungen sollen lediglich dem besseren Verständnis der Tafeln dienen. Raummangel zwingt zu äußerster Beschränkung. Von einer Beschreibung der Tafeln, die mit Ausnahme des orientierenden Landschaftsbildes (Tafel 1) alle nach Photographien der Originale hergestellt sind, wird deshalb hier abgesehen. In früherer, wie in neuester Zeit sind alle aufgedeckten Gräber zum Gegenstand ausführlicher Betrachtungen gemacht worden, auf die es genügen mag, hinzuweisen.[1]) Unsere Tafeln zeigen im Lichtdruck alles, was einigermaßen gut erhalten ist, sie verzichten aber natürlich auf die Wiedergabe eines jeden erhaltenen Restchens von Wandmalerei.

Ausgeführt ist diese in Freskotechnik. Mit Unrecht ist dies von manchen Forschern bestritten worden.[2]) In der Mehrzahl sind die Cornetaner Gemälde auf einem dünnen Überzug von Sand und Kalk, einer Art Kalkstuck ausgeführt, ein Verfahren, das durch die Struktur der Felsmassen geboten war, aus denen die Gräber ausgehöhlt sind. In den etruskischen Gräbern bei Orvieto war dieselbe Vorbereitung der Malfläche notwendig, während in Volterrae z. B. die Felswände viel zu bröckelig waren, um überhaupt Dekorationen aufzunehmen. Das in Chiusi geübte Verfahren, die Malereien direkt auf den Felsstein zu setzen, ist im alten Tarquinii bisher nur als Ausnahme beobachtet worden.[3]) Die Malschicht ist in den Cornetaner Gräbern sehr viel dünner als bei den pompeianischen Malereien, sie beträgt kaum 1 cm Dicke gegen 7—8 cm in Pompei. Der Unterschied erklärt sich durch die natürliche Beschaffenheit der Wände, auf denen der Bewurf anzubringen war. Denn er war in den etruskischen, bis zu zehn und mehr Metern unter der Oberfläche des Bodens eingehöhlten und nur mittels zahlreicher Felsstufen erreichbaren Gräbern auf feuchten, vom Wasser durchsickerten Felswänden aufgetragen, nicht wie in den pompeianischen Häusern unter freiem Himmel auf gut ausgetrockneten Bruchstein- oder Ziegelmauern. Obwohl viel dünner, konnte der Bewurf in den Gräbern daher lange die Feuchtigkeit halten, ohne welche die Farbe nicht haften oder der kristallartige Überzug auf der Oberfläche sich bilden konnte, der wie eine schützende Schicht über der Malerei zu liegen scheint. Wie gut die Etrusker daran taten, die Stuckschicht nicht noch dünner zu wählen, dafür bieten viele Renaissancefresken ein warnendes Beispiel, etwa die Loggien Raffaels mit ihrer nur 3 mm dicken Malschicht, die nach 400 Jahren schon stark abgeblättert ist, während viele der um 2000 Jahre älteren etruskischen Grabmalereien noch eine feste Oberfläche zeigen. Man hat bei den etruskischen wie den pompeianischen Malereien als Grund gegen die Anwendung der Freskotechnik die Tatsache angeführt, daß man auf ihrer Oberfläche die Unebenheiten und die Nähte nicht entdecken konnte, die für die Renaissancefresken so charakteristisch sind, weil der Stuccateur zu jeder Tagesarbeit dem Maler die Wand frisch herrichten mußte. Wo er Tags zuvor den Pinsel abgesetzt hatte, fuhr der Künster dann zu malen fort. Der Grund für das Fehlen solcher Ansatzstellen bei den Fresken in Pompei oder Etrurien ist aber einfach der, daß der viel dickere Überzug das Kalkwasser länger hielt, sicher mehrere Tage lang, so daß der Maler langsam arbeiten und

alles in einem Zuge malen konnte, ohne einer jedesmal frisch hergerichteten Fläche zu bedürfen. Ein interessantes Experiment mit Anwendung einer Leimfarbe scheint der Maler der *Tomba del Barone* gemacht zu haben, was Poulsen für einen Versuch von Temperamalerei hält, der aber durch Ausfließen der Farbe mißlungen sei. Dadurch haben diese Bilder für uns freilich etwas besonders Reizvolles und Malerisches bekommen (Tafel 82). Wie virtuos etruskische Künstler etwa 200 Jahre später auch die Technik der Temperamalerei zu üben wußten, zeigt ein Cornetaner Alabastersarkophag mit Amazonenkämpfen in Florenz,[4]) ein bedeutendes Kunstwerk, dessen Wiedergabe mit anderen Farbproben etruskischer Malerei für die Fortsetzung dieses Buches geplant ist.

Die Farben der etruskischen Fresken entstammen dem heimatlichen Boden, Zinnober, Rötel, Puzzolanerde, Eisensilicat, Kreidekalk, Graffit, Ocker, Kobalt.[5]) Ihre bei den Malereien des sechsten Jahrhunderts zunächst willkürlich erscheinende Anwendung erklärt sich aus einem starken Bedürfnis nach dekorativen Ausdrucksmitteln und dem Bestreben, das Auge durch Kontraste zu fesseln. So sind die Vögel in Abb. 58 rot oder blau, waren in der Tomba *Francesca Giustiniani* ein rotes neben einem blauen Pferd zu sehen, im Giebel blaue Panther, in einem andern Grab als Gegenstücke ein roter und ein blauer Löwe, der Gepard Abb. 63 ist blau, in der *Tomba del Pulcinella* sah man ein grünes Pferd mit rotem Schweif neben einem Schimmel mit rotem Schweif, Mähnen und Hufen (Taf. 90), das Pferd Taf. 72 ist rot mit blauer Mähne und Schwanz, umgekehrt wieder das vordere Pferd in dem Jagdzug Beilage III Nr. 3 (Taf. 2), blaue Pferde mit roten Hufen begegnen Abb. 87 rechts und 81 links (vgl. Beilage II). Blaue Hufe hat ein Pferd (Taf. 79) in der *Tomba del Barone*, die bei der Aufdeckung in voller Farbenfrische prangte (siehe S. 94), durch Abkratzen der Figuren aber sofort von den Landleuten stark zerstört wurde. Der Mann mit schwarzem Bart desselben Grabes (Taf. 78) hat blaues Haar. Man denkt dabei an die etwa gleichzeitigen Skulpturen der Akropolis der Pisistratidenzeit, die Pferde mit blauen Mähnen und den sog. Blaubart. Möglich, daß die Künstler diese Farbe in der Natur wirklich gesehen zu haben glaubten, wie ja allerdings bei gewisser Beleuchtung Baumlaub oder tiefschwarzes Haar von Menschen und Tieren blau erscheinen kann. Bei den andern Beispielen aber und vor allem auf den ältesten etruskischen Grabfresken in Veji, wo die Tiere ein rotes und ein gelbes Bein mit gelben und roten Tupfen haben, ist eine naive Freude der Künstler an Abwechslung und rein dekorativer Verwendung der Farben unverkennbar. Die Annahme, daß in dem letzten Falle und für das auf Tafel 96 abgebildete Gemälde mit seinen grellen Farben, das früheste und das einzige mythologischen Inhalts in der älteren Gruppe der Cornetaner, vielleicht farbenprächtige Wandteppiche die Anregung gaben, hat viel für sich.[6]) Solche im siebenten Jahrhundert v. Chr. zusammen mit Elfenbein- und Metallarbeiten vielleicht aus Cypern importierten kostbaren Webereien darf man an den Wänden der etruskischen Patrizierhäuser wohl voraussetzen. Vom Anfang des fünften Jahrhunderts ab werden die Farben der Wirklichkeit entsprechend angewandt, stets aber mit leuchtender Frische. Besonders gut erhalten sind sie bei der Malerei Taf. 96 und im Leopardengrab, wo namentlich die blauen Mantelsäume des Flötenbläsers (Taf. 19) noch große Leuchtkraft besitzen. Die Farben dienten bei den Malereien des sechsten und fünften Jahrhunderts nur als Füllung der vorgeritzten oder mit schwarzen Linien vorgezeichneten Umrisse, es handelt sich also um eine ausgesprochene Flächenmalerei, bei der die Figuren silhouettenhaft mit möglichst klaren Konturen auf hellem Grund stehen. Bei freier werdender Zeichnung treten allmählich Überschneidungen auf (Taf. 26), Verkürzungen und Zeichnung der Gesichter en face werden häufiger. Nicht selten deckt sich bei den älteren Bildern die Vorzeichnung nicht mit den Grenzen der Farbe, auch doppelte Konturen (Taf. 15 rechts, Taf. 96) und nachträgliche Korrekturen kommen vor, z. B. auf Taf. 4 die linke Hand der Tänzerin, 6 und 13 die Gesichtskonturen. Seit dem vierten Jahrhundert beobachten wir durchgehend Anwendung von Schattenmalerei, Modellierung der Körper[7]) u. a. (Taf. 48 ff.) Bei den Profilköpfen werden nun auch die Augen perspektivisch gezeichnet, die vorher wie auf den

ägyptischen Gemälden und den frühgriechischen Vasenbildern mandelförmig waren. (Man vergleiche das Titelbild oder Taf. 52 neben Taf. 71, 9, 16ff.)

Die Frage nach der Künstlerschaft ist bei den etruskischen Wandmalereien viel erörtert und verschieden beantwortet worden.[8]) Der Mangel an erhaltenen Werken griechischer Monumentalmalerei erschwert die Lösung der Frage ungemein. Denn die griechischen Vasengemälde gewähren uns doch nur einen sehr schwachen Ersatz für den unersetzlichen Verlust. Gewiß lassen sich, von der ältesten der Cornetaner Malereien in der *Tomba dei Tori* beginnend bis zu den spätesten, griechische Vasenbilder zum Vergleiche heranziehen, ionische, namentlich die sogen. Caeretaner für die älteste Gruppe bis etwa zur Mitte des sechsten Jahrhunderts, schwarzfigurige attische für die darauffolgenden, strengrotfigurige für die Malereien der Zeit um 500 v. Chr., Vasen des sogen. „freien“ rotfigurigen Stiles für die Glanzstücke etruskischer Malerei des fünften Jahrhunderts (Trikliniengrab u. a.), unteritalische Vasengemälde für die jüngeren aus dem vierten Jahrhundert.[9]) Aber das beste fehlt uns doch zum Vergleich, die großen Vorbilder der Malerei, deren Fortschritten die Vasenmaler in ihrer Art und mit ihren durch das Material beschränkten, handwerklichen Mitteln folgten. Wenigstens aber ist uns in Corneto ein Grab erhalten, die *Tomba Stackelberg,* die uns in höchst erwünschter Weise einen Begriff gibt, wie wir uns die monumentale griechische Wandmalerei um die Wende des fünften und sechsten Jahrhunderts zu denken haben. Ich habe an anderer Stelle[10]) ausführlich nachzuweisen gesucht, daß dieses Grab mit seinen bunten Figuren auf tiefrotem Hintergrunde im unteren und mit den dunklen Figuren auf hellem Grunde im friesartigen, oberen Wandteil (Taf. 86) in der Vasenmalerei dem Übergang vom schwarzfigurigen oder Silhouettenstil zum rotfigurigen oder Aussparstil entspricht und um 500 v. Chr. von einem Jonier gemalt ist, der in Etrurien arbeitete. Schriftzeichen, die unter den Farben der *Tomba del Barone* entdeckt wurden und nicht etruskische Formen zeigen, daher für griechisch galten, hat man neuerdings als Künstlermarken, als Hilfsmittel zur Bestimmung der Größe der Tagesarbeit des Malers oder zur Lohnberechnung erklärt, und die Malereien dieses Grabes ebenfalls einem griechischen Künstler zugeschrieben.[11]) Doch möchte ich mir in diesem Falle in meinem Urteile vor Nachprüfung des Tatbestandes Zurückhaltung auferlegen. Griechisch muten die Bilder der *Tomba delle Leonesse* an, deren charakteristisches Ornamentband (Taf. 8) die nächste Parallele auf einer ionischen Vase in Bonn hat.[12]) Man vergleiche auch Abb. 89 mit Taf. 19, beachte die Tiergruppen, namentlich die vortrefflich in den Raum komponierte auf Tafel 42, die mit fein gewählter Absicht das Thema des Hauptbildes darunter, den Sieg der brutalen Gewalt über ein wehrlos fliehendes, gazellenschlankes Geschöpf begleitet. Auch Abb. 80 mit dem pferdehufigen Silen und dem Käuzchen und einige der Giebelbilder auf Beilage III machen einen völlig griechischen Eindruck. Daß die reichen Etrusker sich nicht mit dem Import griechischer, bemalter Vasen begnügten, sondern sich auch griechischer Künstler bedienten, die angelockt durch die Aussicht auf reichen Verdienst sich im Lande niederließen, dürften wir auch ohne die Nachricht von der Einwanderung einiger griechischer Künstler nach Tarquinii vermuten.[13]) Bei griechischen Meistern mögen etruskische Dekorateure in die Schule gegangen sein. Bei weitem die Mehrzahl der Cornetaner Gemälde aber ist unverkennbar von etruskischen Künstlern oder Handwerkern ausgeführt. Auch wenn sich gelegentliche Anklänge an griechische Weise finden, welche die Etrusker auf griechischen Vasen sahen oder sonst aus Vorbildern kannten (Taf. 46 oder die an Satyrn- und Mänadenschwärme erinnernden Tänzer der Beilage I): griechisch sind diese Malereien sicher nicht, sondern überall blickt die etruskische Individualität, ihre Begabung für die große Linie durch und gibt ihnen etwas Selbständiges und Selbstverständliches, verleiht ihnen rühmliches Eigenleben und den Adel einer künstlerischen Tat.

Für die Zeitbestimmung der etruskischen Malereien[14]) fehlt es an äußeren Hilfsmitteln, etwa mitgefundenen datierbaren Inschriften, Kunstwerken oder Geräten infolge der gründlichen

Plünderung in späterer Zeit. Ein paar Scherben griechischer Vasen des sechsten Jahrhunderts v. Chr. halfen zur Datierung des einen oder anderen Grabes.[15]) In ausführlichen Untersuchungen über den Stil haben namentlich Brunn, Helbig, Petersen, Körte, neuerdings Stryk, Ducati, Poulsen u. a. die Entstehungszeit der Malereien im allgemeinen übereinstimmend festgelegt. Es würde viel zu weit führen, wenn ich die chronologische Reihenfolge der erhaltenen Malereien, wie ich sie nach stilistischen Gründen für richtig halte, hier näher begründen wollte. Im Anschluß an die Numerierung der Tafeln setze ich in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. die Malereien auf Tafel 96 (Grab mit den Stieren), 91—95 (Grab der Wahrsager), 90 (Grab mit dem Harlekin), 2 (Grab mit Jagd und Fischfang), 3—10 (Grab mit den Löwinnen), in die Zeit etwa 550 bis gegen 500 v. Chr. Tafel 41—43 (Grab mit den Bachanten), 66—69 (Grab mit den gemalten Vasen), 70—71 (Grab mit dem Alten), 87—89 (Grab der Francesca Giustiniani), 44—46 (Grab mit dem toten Mann), 72 (Grab mit dem Sterbenden), 73—75 (Grab mit den Inschriften), 76—83 (Grab des Barons). Der Zeit um und bald nach 500 v. Chr. gehören an 84—86 (Stackelberg-Grab), 14—20 (Leopardengrab), 23—26 (Grab mit dem Katafalk), 27—40 (Grab mit dem Bankett), gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden die Malereien auf Taf. 11—13 (Grab mit dem jungen Mädchen), im vierten Jahrhundert 60—65 (Unterweltsgrab), im vierten bis dritten 50—58 (Grab mit den Schilden), im dritten 59 (Kardinalsgrab), im dritten bis zweiten Jahrhundert v. Chr. 47—49 (Grab mit dem Dämon). Daß die räumlich zusammenliegenden Gräber vielfach auch zeitlich zusammengehören, geht aus dieser Zusammenstellung hervor und ist natürlich kein Zufall. Die Anordnung der Tafeln folgt der modernen Numerierung, die topographisch ist, nahe bei der Stadt Corneto mit Nr. 1, der *Tomba della Caccia e pesca* beginnt und mit der *Tomba dei Auguri* (Nr. 28) und der noch unnumerierten *Tomba dei Tori* weit im Osten der Stadt endet. Die letzte Tafel gibt eine Probe der Malereien von Chiusi, die mit denen von Orvieto, Veji, Vulci, Cervetri in der Fortsetzung dieses Buches veröffentlicht werden sollen.

Die Namen der Gräber sind alle modern, oft nichtssagend oder geradezu sinnlos, wie die Bezeichnung „Augurengrab". Da sich die italienischen Namen längst in Volksmund und Wissenschaft fest eingebürgert haben und ihre deutsche Übersetzung etwas sonderbar klingt, schien es ratsam, die Fassung in italienischer Sprache beizubehalten. Ähnlich wie bei den Häusern in Pompei sind entweder die Namen der Entdecker oder der Grundstücke, wo die Gräber gefunden wurden, gewählt, wie bei *Tomba Barone Kestner, Bruschi, fondo Querciola, Tarantola,* oder solche von Personen, in deren Gegenwart sie geöffnet und zu deren Ehren sie benannt wurden, wie *Cardinale, Francesca Giustiniani* u. a. Die meisten Gräber heißen nach ihren Malereien.

Der Maßstab der gemalten Figuren entspricht den Größenverhältnissen der Grabkammern, die durchschnittlich 3—4 m lang und breit und 2—3 m hoch sind. Quadratisch (4 m) sind *Tomba delle Iscrizioni* (Taf. 73) und der Vorraum der *Tomba degli Scudi* (6 m), die nach steinernen Reliefschilden in der hinteren Kammer benannt ist (Taf. 50). Von bedeutender Größe sind *Tomba del Tifone* mit 12 ½ zu 10 m Fläche und 3 ½ m Höhe (Taf. 47), und das *Kardinalsgrab* (Seite 80) mit 14 zu 15 ½ m. Die Figuren der kleinen Kammergräber sind im allgemeinen etwas unter lebensgroß (etwa ¾), nur 30 cm messen sie in dem schmalen Fries mit gymnastischen Darstellungen in der *Tomba Stackelberg* (Beilage II), weit über lebensgroß sind die Pfeilerfiguren Abb. 74.

Von der inneren Ausstattung der Gräber, deren Decken, ähnlich den ägyptischen, vielfach schachbrettartige schwarze, rote, gelbe, blaue, grüne Felder haben (Taf. 14), während die Fußböden jetzt ohne jeden Belag erscheinen, sieht man auf Taf. 73 Reste der steinernen Grabtür, Taf. 87 das steinerne Lager für die Leiche, Taf. 47 Felsstufen mit Sarkophagen, Abb. 69 Steinsärge und Taf. 27 in der linken Ecke eine Bodenerhöhung mit den Einsatzlöchern für die Beine der Bahre, auf welcher, gebettet auf einer Schicht von Myrthen, Öl- und Pappelblättern und auf köstlichen Polstern und Kopfkissen (vgl. Taf. 24), umschwärmt von tanzenden Paaren der Tote friedlich schlummerte.[16])

Anmerkungen.

I. Abschnitt.

Eigenart der etruskischen Malerei und Kunst.

1. Möller van den Bruck, Italien. Schönheit 24.

2. Archaeol. Jahrb. 1909, 140 (Weege, Oskische Grabmalerei). Im eigentlichen Griechenland Gemäldegräber m. W. nur nachgewiesen in Aegina (5. Jahrh. v. Chr.), Eretria (3. Jahrh.), Korinth (2. Jahrh.). Vgl. Roß, Arch. Aufs. Taf. III, Ath. Mitt. 1885, 158, 1901, 333, Praktika 1892, 112. Die Zahl ist verschwindend gering im Verhältnis zu den ausgegrabenen Gräbern Griechenlands, und die Malereien sind durchweg architektonischer oder dekorativer Art. Von den griechischen Gräbern Makedoniens, Thrakiens, Südrußlands und Alexandrias sei abgesehen. Vgl. darüber das Werk von Rostowszew und Pagenstechers „Nekropolis“.

3. Plinius nat. hist. 35, 17. Martha, L'art étrusque 382.

4. Helbig-Amelung-Reisch-Weege, Führer Samml. Roms [3] II S. 346 K.

5. Nissen, Ital. Landeskunde I, 502.

6. Horaz Od. I, 1: Maecenas atavis edite regibus. Properz IV 9, 1: Maecenas eques Etrusco de sanguine regum. Horaz Od. III 29: Tyrrhena regum progenies . . . Maecenas. Vgl. Hor. Sat. I 6_1. Martial. XII, 4_2. — Propertius stammte aus Assisi, daher Prop. V, 2_3: Tuscus ego et Tuscis orior. Nach Cato (bei Servius ad Aen. VII 697) war Propertius Name eines alten Königs von Veji (vgl. Müller-Deecke, Etrusker, I 343).

7. Nissen, a. a. O.

8. G. Karo im Artikel Art and architect. (Etruscan and early Italic) 865, vgl. Ausonia 1909, 146 (Bibliogr.). Ähnlich Pernier in Ausonia 1919, S. 30.

9. Furtwängler, Antike Gemmen III, 174.

10. Auf der Insel Bali sah und malte der mir befreundete Maler M. Sterne 1913 solche indischen Tempeltänze.

11. Steinerner Sarkophag im Museum in Corneto, nach Hekler, Bildniskunst der Gr. und Röm. Taf. 132.

12. Wickhoff-Hertel, Wiener Genesis (1895), S. 15. Vgl. auch W. Bodes vortreffliche Ausführungen über das etruskische Porträt im Verhältnis zum griechischen und zu den Büsten der italienischen Frührenaissance in Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrh. in den königl. Museen. S. 52 von den etruskischen Tonbüsten: „Wie schon in dem Material, dem bemalten Ton und, wenn ausnahmsweise mehr gegeben ist als Kopf und Hals, auch in der Form, in dem flachen, glatten Abschluß über der Brust, so stehen dieselben auch in der Auffassung durch die anspruchslose, unverfälschte Treue in der Schilderung der Persönlichkeit den Büsten der italienischen Frührenaissance näher als dem plastischen Porträt der Griechen“.

13. Canopi: Milani, Museo Ital. I (1885) Taf. 9—13, Montelius, Civilis. prim. Ital. Taf. 220—28 S. 944 (Chiusi), Duhn, Bonner Studien für Kekulé S. 34.

14. R. v. Lichtenberg, Porträt an Grabdenkmalen 26 ff.

15. Arndt-Bruckmann, Portr. Taf. 320, Amelung, Führer Ant. Florenz 257. Milani, Museo archeol. Fir. I 136. Hekler, Taf. 131.

16. Hekler S. XLVII. W. Bode a. a. O.: „Die etruskische Kunst bestimmt ihrerseits die altröm. Plastik und macht ihren Einfluß teilweise noch in dem plastischen Bildnis der Kaiserzeit geltend“.

17. Arndt-Bruckmann, Taf. 89—90.

18. Arndt (im Register) hält ihn für etruskisch und (im Text) einen Terrakottakopf des Berliner Antiquariums (Deonna, Statues de terre-cuite 216 Fig. 22 u. 23) für stilverwandt.

19. Plin. nat. hist. 34, 34. Von größeren etrusk. Bronzestatuen bekannt der Mars von Todi im Vatikan (Brunn-Bruckmann Taf. 667, 668) und der Knabe mit Vogel in Leyden (Martha, L'art étr. Fig. 343).

20. Chimära: Brunn-Bruckmann, Taf. 319, Amelung, Führ. Flor. 253, Milani, Mus. archeol. Fir. I, 135. Wölfin: Brunn-Bruckmann 318. Helbig, Führer [3] I, 985. Zur dort angegebenen Lit. nachzutragen: Stahr, Torso II, 153 mit Lord Byrons Worten aus Child Harold IV, 88 und Goethe „Ferneres zur Kunst“ (über Myrons Kuh). — Andere etruskische Tierbilder aus Erz in Leyden (Schwein, Hund, großer Greif von Cortona). Vgl. Th. Seemann, Kunst der Etr. 52.

21. Benvenuto Cellini: „Der Herzog veranlaßte mich, daß ich die fehlenden Glieder wiederherstellte.“ Wahrscheinlich aber nur die Beine durch ihn ergänzt (Amelung, Führer Florenz 254).

22. Über August Gauls Plastiken (Ausstellung 1919 bei Cassirer): Max Osborn, Voss. Zeitg. 25. Okt. 1919, dem das Citat entnommen ist. H. Janßen, Bilderatlas z. Einf. in die Kunstg. [2] Abb. 149 (Gauls Löwin).

23. Vetulonia: Milani, Mus. arch. Fir. II, Taf. 65 ff. Karo in Milanis Studi e Materiali I, 235 ff. II, 97 ff. Caere: Helbig, Führer [3] I, S. 387 ff. (Zur Literatur nachzutragen Poulsen, Orient und frühgr. Kunst. Pinza, Tomba Regulini-Galassi). Praeneste: Helbig, Führer II, 1572 (fibula Praenestina) und S. 312 ff. (S. Barberini). Cumae: bull. paletn. It. XXX (1904) 14 ff. (Karo). Mittelitalien: Helbig, Führer II, 1805 (Narce) 1771 (Todi). Mitteleuropa (Ungarn): Röm. Mitt. 1906, 387 ff. (Hadaczek). Über Stil und Technik des etrusk. Goldschmuckes: Martha, L'art étr. 556—90 mit Taf. I, (farbig). Marshall, Cat. of jewellery XXVI, XXXIX. — Grundlegend die Untersuchungen von G. Karo in Milanis Stud. e Mat. I bis III. Über Granuliertechnik (außer in Vetulonia im alten Ägypten, Mykenae, archaisch. Griechenland und Klein-

asien geübt) I, 277. Filigrantechnik (zuerst in Vetulonia nachweisbar, wo sie sich vom 6. Jahrh. v. Chr. ab verliert, um später im hellenist. Ägypten, in Ungarn und im Orient wiederaufzuleben, wo sie heute noch geübt wird und woher sie vielleicht die Genuesen mitbrachten) II, 143 ff. Vgl. Rosenberg, Gesch. der Goldschmiedekunst auf techn. Grundl. (1918), S. 43 ff. Marshall a. a. O. S. LIII ff.

24. Nach Hadaczek, Ohrschmuck d. Griech. und Etr. in Abhdlg. arch.-epigr. Sem. in Wien, N. F. 1 (1903) S. 61, Fig. 119. Sehr ähnlich das Stück Marshall, Cat. of jewellery Brit. Mus., Taf. 44, Nr. 2256.

25. Hadaczek, S. 61, Anm. 2 und S. 63, Fig. 121 und Anm. 1.

26. Arch. Jahrb. 1909, Taf. 7 ff. Mon. Ist. X, 55. Mon. Lincei I, 954 (Springer-Michaelis, Kunst des Altertums [10], Fig. 829).

27. Hadaczek 62, 68, 71 gibt weitere Beispiele von Ohrschmuck auf Cornetaner Grabgemälden nach alten Zeichnungen, wie Pyramidenanhänger und eine Kombination von Pyramide und Scheibe (Mon. Ist. IX, Taf. 15, 1, unsere Tafel 62. Mon. Suppl., Taf. 4 a). Auch der goldgefaßte Skarabaeus wurde als Ohrschmuck getragen (Furtwängler, Antike Gemmen III, 176. Bull. Ist. 1837, 46). Vgl. auch Rosenberg, Gesch. der Goldschmiedekunst S. 69.

28. Müller-Deecke, Etrusker II, 264, Anm. 55. Noël des Vergers, L'Etrurie et les Etr. III, 26.

29. Halsketten: Karo bei Daremberg-Saglio, Dictionn. des antiqu. 'Monile' 1989. Martha, L'art étr., Taf. I (farbig). Rosenberg a. a. O., S. 64. Marshall, Cat. of jewellery Taf. 22.

30. Florus I, 5: inde fasces trabeae curules a n u l i phalerae paludamenta praetextae, inde quod aureo curru quattuor equis triumphatur, togae pictae tunicaeque palmatae, omnia denique decora et insignia, quibus imperii dignitas emicat. Vgl. Marshall, Cat. of jewellery S. XL.

31. Corona Etrusca des Triumphators: Dion. Hal. III, 62, 2 Plin. Nat. hist. 33, 11. Tertullian, de corona 13: Hetruscae (sc. coronae). Hoc vocabulum est coronarum, quas gemmis et foliis ex auro quercinis ob Jovem insignes ad deducendas thensas cum palmatis togis sumunt. Bulla als Etruscum aurum bezeichnet von Juvenal V, 164. Vgl. Festus s. v. „Sardi", Plut. qu. Rom. 101 u. a. Etruskische Knabenstatuen mit Bulla in Leyden und im Vatikan, Martha, L'art étr., Fig. 342, 343. Originale etruskischer bullae: Marshall, Cat. of jewellery in the Brit. Mus., Taf. 45—47. Hinzuzufügen sind noch die etruskischen Lockenspiralen und die Goldscheibchen am Kopfputz der Frauen, letztere z. B. an der Haube der Frau in *Tomba del Vecchio* auf unsrer Tafel 71 und Abb. 56. Vgl. Marshall, Cat. of the jewellery Taf. XX, 1416 (und Text zu 1414) und Taf. XVI. — Goldkronen zur Konservierung defekter Zähne, wie sie in Rom das XII-Tafelgesetz (Cicero, Leges II, 24, 60) als einzige goldene Beigabe der Toten ausdrücklich gestattete, fanden sich in Cornetaner Gräbern. Vgl. Helbig, Führer Samml. Roms [3] II, 371 e (Conca) und Marshall a. a. O. S. XL.

32. Furtwängler, Antike Gemmen I, Taf. 16—18, II, 73 ff., III, 170—272, Martha, L'art étr., 501 ff., Roßbach in Pauly-Wiss. Realenc. VII, 1085 ff.

33. Martha, 515, Helbig, Führer I, 354.

34. Aischyl. Eumen., 557: *διάτορος Τυρσηνικὴ σάλπιγξ*. Die etruskische Trompete erwähnen auch Sophokles (Aiax 17) und Euripides (Rhesos 988). Vgl. Poulsen, Ny Carlsb.-Glypt. Saml. (1920), 177. Vgl. H. Droysen, Athen und d. Westen 32.

35. Kritias bei Athen. I, 28 b cap. 50: *Τυρσηνὴ δὲ κρατεῖ χρυσότυπος φιάλη καὶ πᾶς χαλκὸς ὅτις κοσμεῖ δόμον ἔν τινι χρείᾳ.* Pherekrates bei Athen. XV, 700 c cap. 60: *τίς τῶν λυχνείων ἠργασία; Τυῤῥηνική.* Heracl. Pont. XVI, *οὗτοι τέχνας ἔχουσι πλείστας.* Text zu Brunn-Bruckmann, Taf. 666. Alle Materialien zur Herstellung der Bronze, auch das Zinn, wurden in Etrurien gewonnen. Vgl. Müller-Deecke, Etrusker II[2], 255, Anm. 33.

36. Köppen u. Breuer, Gesch. des Möbels, (1904) 167.

37. Müller-Deecke, Etrusker II, 255, 33. Leuchter von Cortona: Brunn-Bruckmann, Taf. 666. Pernier, Ausonia 1919, S. 34 datiert ihn ins Ende des 5. Jahrhunderts. — Spiegel: Matthies, Pränest. Spiegel.

38. Etrusk. Tauschhandel nach dem Norden; Genthe, Etrusk. Tauschh. Helbig, Mem. Lincei I, (1876) 77, 415 ff. (Bernstein) Cuno, Vorgesch. Roms II, 699, Kahrstedt, Klio XII (1912) 461 ff. Handel mit Athen (Vasen): Furtwängler, Ant. Gemmen III, 173. Außer dem Erzgerät beliebtes Tauschobjekt die etruskischen Schuhe, über deren Beliebtheit im Altertum Müller-Deecke, Etrusker I, 254 mit zahlreichen Belegen. Die Grabmalereien bestätigen sein Urteil „es scheinen diese Leute den Schuh fast für das wesentlichste Stück einer anständigen Bekleidung gehalten zu haben." (Vgl. Genthe 102, Cuno II, 701).

39. Architekton. Terrakotten: Durm, Bauk. der Etr. u. Röm. Borrmann-Neuwirth, Bauk. d. Altertums, statuarische: Deonna, Statues de terre-cuite dans l'antiqu. 79 ff.

40. Ahrem, Weib in der ant. Kunst, 263.

41. Jäger sterbend: Helbig, Führer I, 442, abgeb. Strong, Roman sculpt. Taf. 4. Altmann, Archit. u. Ornam. Fig. 12. Adonis des Michelangelo: Justi, Michelang., Neue Beitr. 276. Tempelstatuen v. Falerii: Helbig, Führer II, 1784. Giebelfiguren von Luni: Milani, Mus. archeol. Fir. II, Taf. 100. Kunst des Vulca: Brunn, Gesch. griech. Künstler [2] I, 370.

42. Vossische Zeitung, 9. Januar 1920 (Passarge). Veröffentlicht inzwischen von Giglioli in Rassegna d'arte 1920, 33 ff.

II. Abschnitt.

Etruskische Kunst in Beziehung zur römischen und toskanischen.

1. Dennis, Cities and cemet. of Etruria, Einleitung am Ende, Furtwängler, Ant. Gemmen III, 185, L. v. Scheffler, Epochen der etr. Kunst 83, Möller v. den Bruck, Ital. Schönheit 10, Amelung, Führer Flor. 162. Vgl. auch Bode, Italienische Porträtskulptur a. a. O. (vgl. Abschn. I, Anm. 12 u. 16): „Diese auffallende Verwandtschaft kann nicht etwa aus einem direkten Einfluß der Überreste etruskischer Kunst auf die italienische Renaissance erklärt werden, denn jene Reste sind fast (!) ausnahmslos erst durch neuere Ausgrabungen aus den Gräbern Etruriens hervorgezogen worden. Wohl aber ist die Vermutung zulässig, daß jene verwandte Auffassung ein Ausfluß des Volkscharakters in Toskana sei, welcher selbst in den Umwälzungen der Völkerwanderung nicht vernichtet wurde".

2. Karl Scheffler, Geist der Gotik 81. Ähnlich Möller v. d. Bruck 403 „Etruskisch und Gotisch haben gemeinsam daß sie beide den Stil, nicht den Naturalismus suchen."

3. Micali, Mon. per servire alla storia Tafel 59,1, Martha, L'art. étr., Fig. 238.

4. Archaische Kriegerstelen: Milani, Mus. archeol. Fir., Taf. 68, 75 u. a., Springer-Michaelis[10], Fig. 871 f., Alxenorstele z. B. Springer, Fig. 422.

5. Grab der Reliefs in Cervetri: Springer-Mich., Fig. 847, Dennis I., 251.

6. Grab Martins V. im Lateran: Lichtenberg, Portr. an Grabdenkm., Taf. 24., Etrusk. Deckelfig.: Altmann, Archit. u. Ornam., Fig. 9 u. 10, Birt, Buchrolle in der Kunst, Fig. 89, Martha, Fig. 234, 239.

7. Dennis (übers. v. Meißner) 384.

8. Cornetaner Sarkophag nach Photogr. Brogi 18479, Grabmal der Ilaria nach Phot. Alinari 8273, J. Burckhardt, Cicerone II[8], 460a. Um dem Einwand zu begegnen, daß der toskanische Sarkophag eine auf dem Rücken liegende, tief schlafende Figur zeigt, das damit verglichene etruskische Beispiel dagegen eine aufgestützte, auf der Seite liegende, möchte ich nachtragen, daß auch etruskische Deckelfiguren vorkommen, die tief schlafend auf dem Rücken liegen. Collignon, Les statues funéraires dans l'art gr., bildet eine solche Figur aus Corneto ab, die sich im Florentiner Museum befindet und mir nachträglich erst bekannt geworden ist (S. 370, Fig. 235). Eine Frau liegt auf dem Rücken auf einem dachförmigen Sarkophagdeckel und hat die Füße mit nach oben gerichteten Spitzen auf zwei große Enten gesetzt, die die Hälse zurückbiegen und die Akrotere des Giebels bilden. Mit der Rechten hält sie einen Mantelzipfel, die andere stützt sie, in den Mantel gehüllt, in die linke Hüfte. Aufgerichtet entspräche die Figur etwa einer griechischen Grabstele. Collignon leitet die auf dem Rücken ausgestreckten Figuren aus der phönikischen Kunst ab (Beispiele aus Karthago im Louvre [S. 364, 367]), die sie ihrerseits den Ägyptern entlehnt habe (S. 362 f. phönikische Anthropoiden-Sarkophage).

9. Giovanni da Udines Fruchtgirlanden in den Loggien: Weege, Maler. Schmuck der Loggien Raff. (bei Theob. Hofmann, Raffael als Architekt, Bd. IV.). Die antiken Vorbilder in den Titusthermen (goldenes Haus des Nero, vgl. Weege, Arch. Jahrb. 1913). Fruchtgirlanden an röm. Sarkophagen: Altmann, Archit. und Ornam. 59.

10. v. Lichtenberg, Portr. an Grabdenkm. 93, Wulff, altchr. und byzant. Kunst I, 171. Collignon, Statues funéraires S. 372

11. E. Dobbert, Nicc. Pisano (Dohmes Kunst u Künstl.).

12. Körte, Volumniergrab (Abh. Gött. Ak. 1909), Taf. 1, 5, 6, Venturi, Stor. arte Ital. I, 68.

13. Plut. Camillus 12.

14. Rivoira, Origini archit. Lomb. I, 119, 122, Fig. 176 (Cividale) II, 239 f.

15. Beispiele bei Rivoira a. a. O. und Milani, Mus. arch. Fir. II, Taf. 97.

16. A. Venturi, Storia arte Ital. I, 66.

17. Möller v. d. Bruck, Ital. Schönh. 24, 176.

18. Milani, Mus. Fir. II, Taf. 49, Martha 289, 164. Vgl. B. Patzak, Palast und Villa in Toscana I S. 3, Taf. 1.

19. Varro de lingua lat. V, 161: atrium appellatum ab Atriatibus Tuscis: illic enim exemplum sumptum.

20. F. Marx in Neue Jahrb. kl. Alt. XII (1909) 548, Afranius com. 415. Versuch, das Atrium aus der östlichen Heimat der Etrusker herzuleiten: Pernice bei Gercke-Norden, Einleit. in die Altert. II, 25 und Pfuhl, Neue Jahrbücher XXVII 1911, 173, 3. Vgl. Duhn, Pompei[2], S. 121.

21. Körte, Volumniergrab, Taf. 2 (s. Anm. 12).

22. Martha 296, Taf. 3 (farbig).

23. Italien. Schönheit 24.

24. Helbig, Annali 1870, S. 71, Amelung, Führer Flor. 162.

25. Noack, Baukunst des Altert., S. 117.

26. Strabo V, 2_2 p. 220, Florus I, 50 (Vgl. Abschn. I, Anm. 30), Cuno, Vorgesch. Roms II, 142 ff, 276 ff., Binder, Plebs 268 ff., v. Scala, Histor. Ztschft. 108 (1911) 34 ff., Leo, Röm. Lit. I, 10, Thulin, Etr. Disc. I, S. IV ff., Pais, Stor. di Roma I, 780 ff., de Sanctis, Stor. dei Romani I, 452 ff. Über Roms kulturelle Abhängigkeit von Etrurien im Allgemeinen J. B. Carter in Röm. Mitt. 1910, S. 88: „so steigt in uns allmählich das klare Bewußtsein auf von dem, was die Römer selbst nicht genau gewußt haben, daß dieses Volk die Amme der kleinen Göttin Roma gewesen ist, daß gerade durch diesen Ammendienst die Etrusker ihren Zweck in der Geschichte erfüllt haben". Über die Fähigkeit der Römer, sich Gutes von anderen anzueignen, sagt Polybios (VI. 25. 11): *ἀγαθοὶ γάρ, εἰ καί τινες ἕτεροι, μεταλαβεῖν ἔθη καὶ ζηλῶσαι τὸ βέλτιον καὶ Ῥωμαῖοι.*

27. Augurallehre etc.: Thulin, Etr. Discipl., Spiele: Wissowa, Rel. und Kult. der Röm. 452, Liv. I, $35_{,9}$, Tac Ann. 14, 21, Circusprozession: Dion. Hal. VII, 72, Magistratsinsignien: Strabo, Florus a. a. O., Musikinstrumente: Strabo a. a. O., Müller-Deecke, Etr. II, 201, Matthies, Praenest. Spiegel 133, Kalenderrechnung: Müller-Deecke, Etr. II, 301 ff., Rechtsbezeichnungen: Plut. Popl. $19_{,11}$ (*Πουσίνα χρήματα*, was der Hasta unterworfen), Ortsnamen: Vicus Tuscus, Porta Capena, Ratumena, Tusculum (W. Schulze, Gesch. lat. Eigenn. 579), Name Rom etruskisch: W. Schulze, Zur Gesch. lat. Eigenn. 580 (von *rumaχ*). Neuerdings Roma als männlicher Eigenname aufgefaßt wie Sura, Pansa, Bucca u. a. Körperteile. Rūma = „Breitbrust", „der mit der Brust", übertragen „der Stattliche, Starke, Mächtige". Romulus = „Brustkind", Verkleinerung davon. Vgl. G. Herbig, Berl. Phil. Woch. 1916, 1477. Nach Dion. Halic. I. 29,[2]: *τὴν Ῥώμην αὐτὴν πολλοὶ τῶν συγγραφέων Τυρρηνίδα πόλιν εἶναι ὑπέλαβον.* Eigennamen: W. Schulze a. a. O., Staatsverfassung: Kornemann, Klio 1914, S. 205 ff. Für das Militärwesen hat neuerdings S. Mc. Cartney starke Abhängigkeit der Römer von den Etruskern angenommen (in Memoirs of the American Academy in Rome I [1917], 121 ff.), und zwar sowohl für Heeresorganisation und Taktik, als für Waffen und Feldzeichen. Doch geht der Verfasser dabei in der Feststellung von Entlehnungen m. E. viel zu weit.

28. Laqueur im Hermes 44 (1909), 215 ff., Weege im Arch. Jahrb. 1909, 138. (Eine ausführlichere Untersuchung erscheint demnächst).

29. Arch. Jb. 1909, 133 ff. Vgl. Baumgarten-Poland-Wagner, Hellenist.-röm. Kultur 312, Fig. 207. Die Argumente von Poulsen, Fra Ny Carlsb. Glypt. Saml. 132 für etrusk. Ursprung überzeugen mich nicht.

30. Liv. IX, 36: habeo auctores vulgo tum Romanos pueros sicut nunc Graecis ita Etruscis litteris erudiri solitos.

31. Furtwängler, Ant. Gemmen III, 269, Niebuhr, Röm. Gesch, I[4], 158. Mommsen, Röm. Gesch. I[7], 226 beurteilte die Liviusstelle falsch.

32. Etruskische Studien in Rom im ersten Jahrh. v. Chr.: Münzer, Rhein. Mus. 1898, 606.

33. Frova in Rinnovamento III (1908) 1, S. 363. Ähnlich Pais, Stor. di Roma I, 782; „Alla gente Toscana due volte nel corso della storia era dato creare una grande civiltà."

III. Abschnitt.

Jenseitsglaube der Etrusker.

1. Mon. Lincei XX (Ducati). Grenier in Bibl. écoles franç. Bd. 106, Bologne, S. 415—58.

2. Brunn-Körte, Urne etrusche.

3. Gemalte Tonplatten aus Cervetri: Martha 428 Taf. 4 (farbig), Mon. Ist. VI, 30. Journ. hell. stud. 1889 Taf. 7, S. 243 ff. Fig. 2—5. Zur Deutung Radermacher, Jenseitsgl. der Hellenen 112, zuletzt Schuchhardt, Alteuropa 195. Tomba della Pulcella: Ant. Denkm. II Taf. 43 (farbig). Poulsen, Fra Ny Carlsberg Glyptotecs Samlinger (1920), S. 177 ff., Fig. 41.

4. Ähnlich das Leben der Seligen auf christl. Katakombenbildern. Vgl. Dieterich, Nekyia 210, 2 u. a.

5. Aristoph. Frö. 154 ff., 318 ff. Vergl. Verg. Aen. VI, 638 ff. Pindars Threnos (frgt. 129. 130 Schr.) und Olymp. II, 57 ff. Axioch. 13 p. 371. Malten Arch. Ib. 1913, S. 47. Tibull I, 3, 59. Preller-Robert, Griech. Myth. I, 815.

6. Es ist bezeichnend, daß Darstellungen von Kriegern, die auf oskischen Grabmalereien so häufig sind, auf etruskischen fast ganz fehlen. Wo wir Bewaffnung sehen, ist es nur Parade. Für etruskische Bewaffnung geben letztere daher gar nichts aus. Charakteristisch die Schilderung, die der Etruskerkönig Tarchon bei Verg. Aen. XI, 736 ff. von seinem eigenen Volke gibt. Vgl. R. Heinze, Verg. ep. Techn.³, S. 270 f. S. auch IV. Abschn. Anm. 22.

7. Orphisch-pythag. Lehre: E. Rohde, Psyche. Gomperz, Gr. Denker I, 100 ff., S. Wide in Gercke-Nordens Einführung in die Altert. II, 223 ff., Norden, Vergils Aeneis Buch VI, S. 16 ff. Diels, Vorsokratiker (Anaximander). Malten, Arch. Jahrb. 1913, 46 ff.

8. Seelenwanderungslehre von Herodot II, 123 aus Ägypten hergeleitet, was nur beweist, wie fremd sie griech. Empfinden war. Indischer Ursprung nach Furtwängler, Ant. Gemmen III, 262. Mit der indischen Samsâralehre zusammengebracht von Gomperz, Griech. Denker I², 103, der die Perser als Vermittler ansieht. Nicht Entlehnung, sondern Urverwandtschaft scheint vorzuliegen. (Vgl. Pauly-Wiss. Realenc. „Katabasis" 2361.)

9. Aristoph. Frö. 273 ff. Plato Phaidros 246. Phaidon 113 d. Gorgias 523 a. Staat 614 b. Plut. de sera num vindict. 22, de facie in orbe lunae 28, de genio Socratis 22. Lucian, Philopseud. 24, Zeus elegchom. 17, Totengespräche, Totenorakel, Wahre Geschichten, Hadesfahrt u. a. Petrusapokalypse (2. Jahrh. nach Chr.): Dietrich Nekyia, Harnack, Bruchst. des Evang. u. der Apokal. des Petr. (1893)².

10. Plato, Phaidon 69 c: *ὃς ἂν ἀμύητος καὶ ἀτέλεστος εἰς Ἅιδου ἀφίκηται, ἐν βορβόρῳ κείσεται, ὁ δὲ κεκαθαρμένος τε καὶ τετελεσμένος ἐκεῖσε ἀφικόμενος μετὰ θεῶν οἰκήσει.* Als Lohn winkt ihm *μέθη αἰώνιος.* Staat 363 c, d: *καὶ συμπόσιον τῶν ὁσίων κατασκευάσαντες ἐστεφανωμένους ποιοῦσιν τὸν ἅπαντα χρόνον ἤδη διάγειν μεθύοντας . . . τοὺς δὲ ἀνοσίους εἰς πηλόν τινα κατορύττουσιν ἐν Ἅιδου.* Über ähnliche Vorstellungen bei anderen Völkern Dieterich Nekyia 80. Auf Inschriften (orph. Goldtäfelchen, s. unten Anm. 106): *δεσποίνας δ' ὑπὸ κόλπον ἔδυν χθονίας βασιλείας* (*in grembo a Dio* in Dantes Inferno vergleicht Comparetti) . . . *ὄλβιε καὶ μακάριστε, θεὸς δ' ἔσῃ ἀντὶ βρότοιο . . . θεὸς εἶ ἐλεεινοῦ ἐξ ἀνθρώπου.*

11. Dieterich, Nekyia 24, 1. Norden, Verg. Aen. VI, S. 23. Pfeiffer, Stoicheia 2 (1916), Antik. Sternglauben S. 130 leitet die Lehre von der Sphaere (*στέφανος*) als Sitz der Seelen aus dem Orient her.

12. Dieterich, Nekyia 162.

13. Porphyr. vita Pythag. 22: *προσῆλθον δ' αὐτῷ, ὥς φησιν Ἀριστόξενος, καὶ Λευκανοὶ καὶ Μεσσάπιοι καὶ Πευκέτιοι καὶ Ῥωμαῖοι.* Vgl. Jamblich. c. 34 § 241. Furtwängler-Reichh., Gr. Vasenm. I S. 49.

14. Leinwand als reine Tracht heiliger Leute in Samnium: Livius X, 38 (legio linteata, Schar der Unsterblichen im Jahre 293). Aschenurnen in Capua in Leinwand gehüllt: Bull. Ist. 1871, 116, Arch. Jb. 1909, 161. Weege, Zahl 13 im altital. Volksglauben in Religionsgesch. Vers. u. Vorarb. XVI (1916), 115 ff. Vgl. Schwegler, Röm. Gesch. I, 562. Müller-Deecke, Etr. II, 144, 53. Klausen, Aeneas und die Penaten 928, 961.

15. Herodot II, 81. O. Kern, Orpheus (1920), 10 f.

16. Furtwängler, Ant. Gemmen III, 257 ff.

17. Dieterich, Nekyia 158. Nach Diodor I, 96, 4 ff. waren in dem unteritalisch-orph. Hadesbuch die Strafen der Gottlosen und die Gefilde der Frommen geschildert (fgt. Orph. 153, Abel S. 213), die Reinigungen im Acheron (fgt. 154), Erlosung neuer Lebensschicksale, Metempsychosen in Tierkörper (fgt. 224) u. a.

18. Ettig, Acheruntica in Leipzgr. Stud. für klass. Phil. XIII (1891), 360 ff. Pauly-Wiss., Realenc. unter „Katabasis".

19. Th. Birt bei Dieterich, Nekyia 159.

20. Acherontische Bücher: Müller-Deecke, Etrusk. II, 26, Thulin, Etrusk. Disciplin III, 58 (übersetzt ins Lat. von Labeo nach Serv. ad Aen. III, 168). Arnobius adv. gentes II, 62: Etruria libris in Acheronticis pollicetur, certorum animalium sanguine numinibus certis dato divinas animas fieri et ab legibus mortalitatis educi.

21. Liv. X, 38. Die ganze Szene hat acherontischen Charakter, das feierliche Ferkelopfer an die Unterirdischen (auf Münzen dargestellt: Friedländer, Oskische Münzen, Taf IX, 10), das mit Leinwand umspannte Lager, die legio linteata, die todgeweihte heilige Schar. Der Weg, auf dem die libri Acherontici, wie so vieles, nach Etrurien kamen, ist klar — aus Campanien. Über italische libri lintei: Frankfurter bei Krall, Agramer Mumienbinden in Wiener Denkschr. 41 (1892), 20.

22. Herbig, Etrusk. Leinwandrolle in Abh. bayr. Akad. XXV (1911), 44.

23. Cumaner Totenorakel: Thulin, Etr. Diszipl. III, 58 u. a. Älteste Inschrift für Verbreit. orph. Mysterien in Süditalien aus dem 5. Jahrh.: Not. sc. 1905, 377 ff., vgl. Furtwängler, Ant. Gemmen II, 203.

24. Diod. X, 3, Plut. Symp. VIII, 7_1, p. 727 B., Jambl. vita Pyth. 27, 127, Thulin, Etr. Discipl. III, 60.

25. Furtwängler, Ant. Gemmen III, 203, Annali Ist. 1845, Taf. M., Arch. Jahrb. VIII (1893), 112, Furtwängler, 50. Berl. Winckelm. Progr. 158, A. 10.

26. Abgebildet Mon. Ist. IX, Taf. 14, 2.

27. Maaß, Orpheus 288, Horaz, Od. II, $14_{,8}$: ter amplum Geryonen.

28. Dennis, Cit. and cem. I³, 350, Della Seta, Religione ed arte figurata 178, Boissier, Rév. deux mondes LII (1882), 797. Poulsen, Fra Ny-Carlsb. Glypt. Saml. 174.

29. Eurip. Cyclops 397: *Ἅιδου μάγειρος.* Orpheus' Gesang ebenda Vers 646, Kern, Orpheus S. 12, vgl. Cycl. 166 (Sprung vom leukad. Fels).

30. Verg. Aen. VI, 494 ff., 485. II, 270, (Hektors Leiche. Vgl. Reinach, Cultes. Mythes et rélig. II, 168).

31. Tibull II, 6,39. Vgl. auch die Heraklessöhne auf der Münchener Unterweltsvase, bei Furtwängler-Reichhold, Taf. X, S. 50.

32. Verg. Aen. VI, 282ff., Helbig, ann. 1870, 36.

33. Visio S. Pauli ed. H. Brandes (1885), S. 84, 75, 2.

34. Hieronym. bei Diog. Laert. VIII, 21: *κατελθόντα αὐτὸν (Πυθαγόραν) εἰς Ἅιδου τὴν μὲν Ἡσιόδου ψυχὴν ἰδεῖν πρὸς κίονι χαλκῷ δεδεμένην καὶ τρίζουσαν, τὴν δὲ Ὁμήρου κρεμαμένην ἀπὸ δένδρου καὶ ὄφεις περὶ αὐτὴν ἀνθ' ὧν εἶπον περὶ θεῶν.*

35. L. Stephani, Schlangenfütterung d. orph. Mysterien, Aristoph. Frö. 143, Hymn. Orph. 32, 11, 39, 8. Sekte der Ophiten bei den Gnostikern: Wobbermin, Religionsg. Studien zur Beeinfl. des Urchristent. durch d. ant. Mysterienwesen 86ff.

36. Ich möchte am liebsten an den in Aristophanes' Fröschen V. 194 genannten *Αὐαίνου λίθος* denken, den „Dörrestein" oder „Verschmachtestein", zu dem der Scholiast (vgl. Fritzsche, Aristophanes Ranae S. 129 zum Vers 194) bemerkt: *ἀπὸ τοῦ αὔους τοὺς νεκροὺς εἶναι· ὡς ὄντος τινὸς ἐν ᾅδου οὕτως λεγομένου λίθου. φασὶ δὲ Αὐαίνου λίθον τινὰ λέγεσθαι Ἀθήνησι, παρ' ὃν οἰκείως ἀπὸ τοῦ „αὐαίνου" παρῄχθη, ἐπειδὴ οἱ πολὺν χρόνον περιμείναντές τινας εἰώθασι λέγειν „αὖος γέγονα περιμένων".* Wir gebrauchen dafür den Ausdruck „warten, bis man schwarz wird". Die zum ewigen Warten verdammten Sünder Peirithoos und Theseus passen ausgezeichnet an den *Αὐαίνου λίθος*. Ob die siebartige Durchlöcherung des malartigen Steines hinter ihnen speziell noch auf den Vorgang des Ausdörrens anspielt? Der Zusatz *ἐπὶ ταῖς ἀναπαύλαις* (V. 195) würde zu dem Sitz der beiden gut passen. Denn nach Petersen (Ein Werk des Panainos S. 11) ist es kein Fels, wie auch die Abbildung zeigt, sondern eine Art Hemikyklion, eine Ruhebank (vgl. Petersen in Arch. Zeit. XXXV, 1877, 121), ähnlich also den auf Gräbern in Pompei und sonst beliebten halbkreisförmigen Scholae, hinter denen auch Säulen vorkommen. Es wäre also eine der Wirklichkeit entnommene hellenistische Form in die orphische Unterwelt übertragen. Erinnert sei noch daran, daß auf den orphischen Täfelchen der Begriff des *αὖος* bei den Toten eine gewisse Rolle spielt. Etymologie von Tuchulchas Name: Rend. Ist. Lomb. 1900. 1362. 1903, 235, Corssen, Spr. der Etr. I, 375. Auf Grabstein von Bologna Mon. Lincei XX, 650. Dike auf Unterweltsvasen: Wiener Vorlegebl. E, VI, 3. Arch. Jb. 1889, Taf. 7. Plagegeister im Axiochos 14, p. 372 (durch ein Versehen ist diese anonyme Schrift als lukianisch im Text bezeichnet), Verg., Aen. VI, 570ff. (Tisiphone mit Schlangen in der Hand), Stat. Silv. II, 1, 184ff. An Bilder als Quellen dafür denkt Helbig, Ann. 1870, 38. Vgl. Liv. VII, 17 (etr. Priester mit Schlangen als Schreckmittel der Feinde), Flor. I, 12. Front. Strat. II, 4, 18.

37. Mon. Lincei XX, 643, 646, 650.

38. Preller-Robert, Griech. Myth. I, 806, 4. Poulsen, Fra Ny Carlsb. Glypt. Saml. S. 172 übersieht vollständig, daß von den Gemälden des Grabes nur der kleinere Teil erhalten ist.

39. Vgl. oben, Anmerk. 10.

40. Kurzer Chiton mit Kreuzbändern und Jagdstiefel, wie z. B. die geflügelte Erinys, Arch. Zeit. 1884, Taf. 15, deren Kopf auffallend an die Morte im Pisaner Campo Santo-Gemälde erinnert. (Vgl. unten Anm. 121).

41. L. Stephani, Nimbus und Strahlenkranz (Mém. acad. Petersb. 1859, 361ff.). A. Krücke, Nimbus und verw. Attribute in frühchristl. Kunst, (Zur Kunstgesch. des Ausl. 35, 1905), 1ff. Nachzutragen ein etrusk. Skarabaeus mit Schicksalsgöttin mit Nimbus, die einen Nagel trägt, bei Furtwängler, Ant. Gemmen, Taf. 63, 17, Bd. III, 203. v. Sybel, altchristl. Kunst I, 151. Schultze, Grundriß d. christlichen Arch. 137.

42. Pausan. X, 28, 6. Robert, Nekyia des Polygnot 8, 61. Eine ähnliche Figur war der Paus. VI, 6 erwähnte Dämon Lybas oder Alybas, schwarz, in Tierfelle gehüllt.

43. Körte, Volumniergrab 7, Anm. 2.

44. Tomba Golini in Orvieto: Martha, Fig. 266, 279, 292. Dennis II, 52ff. Gewölke erkannte Helbig, Ann. 1870, 18 ähnlich auf Gemälde aus Ostia, Helbig, Führer II, 1237. Rauch in der Unterwelt in der Pistis Sophia 380 (E. Norden, Verg. Aeneis VI, S. 29, Anmerk. 2). Die Seele danach geführt ad aquam, quae est infra *σφαῖραν*, ut fumus ebulliens comedat intus in eam, usque dum *καθαρίσῃ* eam valde.

45. Vulci (T. Campanari): Dennis I, 465.

46. Plautus Capt. 998ff.: vidi ego multa saepe picta quae Acherunti fierent cruciamenta: verum enimvero nulla adaequest Acheruns, atque ubi ego fui, in lapicidinis.

47. Cic. Tusc. I, 6: quid negotii est haec poetarum et pictorum portenta convincere?

48. Helbig, Führer I, S. 264ff. und oben, Anmerk. 44.

49. Claudianus, Rapt. Proserp. I, 76ff. Von Pluto: sublime caput maestissima nubes asperat et dirae riget inclementia formae. Von Hermes: Cyllenius adstitit ales somniferam quatiens virgam tectusque galero. In dem etrusk. Grab spielt, wie bei Dante, Geryoneus die Rolle des Hermes.

50. Ausonius, Idyll VI: 'En umquam vidisti nebulam pictam in pariete? 5: sub luce maligna, 8: nebuloso lumine, 48: humida circum nubila, 53: densa sub nocte volatus facta nube premunt usw. Auson. epist. ad Symmach. 'hoc me velut aerius bracteae fucus aut picta nebula, non longius, quam dum videtur, oblectat.'

51. Hettner, Bonner Jahrb. 62, S. 70. Pauly-Wiss. Realenc. 'Ausonius' 2570.

52. Helbig, Führer I, 415.

53. Pseudo-Demosth. adv. Aristog. 25 § 52: *μεθ' ὧν δ' οἱ ζωγράφοι τοὺς ἀσεβεῖς γράφουσιν εἰς Ἅιδου, μετὰ τούτων, μετ' Ἀρᾶς καὶ Βλασφημίας καὶ Φθόνου καὶ Στάσεως καὶ Νείκους περιέρχεται.* Vgl. Dieterich, Nekyia 137f.

54. *Ποιναί, Ἀνάγκη,* z. B. Wiener Vorlegebl. E Taf. II,

55. Diese Auffassung Kuhnerts (Arch. Jb. 1893, 107, Philol. 1895, 193ff. gegen Milchhöfer ebenda 1894, 385ff. verteidigt) von Wilamowitz Herakles I², 83, Anmerk. 159 gebilligt und als „unwidersprechlich" bezeichnet von Dieterich Nekyia 128. Amelung Röm. Mitt. 1898, 97ff. Orphisches in der unterital. Vasenmal.

56. Martha, Rév. philol. 1889, 103. Kunstwerke bei Vergil beschrieben, z. B. Georg. III, 25. Aen. I, 594, 456. VI, 20. VII, 169. VIII, 626.

57. Ein Gemälde als Quelle für Vergils Unterwelt nehmen an Meillet, Rév. phil. 1888, 167, Martha 1889, 101. Vgl. Helbig, Annali 1870, 38. Bildliche Vorlage für Petrusapokalypse: S. Reinach, Cultes, Mythes, Rél. III, 289. Einfluß von Malereien auf Bildung von Mythen, namentl. Büsser in der Unterwelt und ihre rationalist. Erklärung: Reinach IV, 98 II, 200 III, 275. R. vermutet, daß das in der Petrusapokalypse vorkommende Springen vom Felsen als Strafe für widernatürliche Vergehen mißverstanden und im orphischen Sinne gedeutet sei, aus dem Todessprung der Sappho auf Unterweltsbildern.

58. Frova in Rinnovamento III (1908), 1, S. 345.

59. Abschnitt 6 Anm. 12.

60. Plautus Asinaria 549: advorsum stimulos laminas crucesque compedesque nervos catenas carceres numellas pedicas boias inductoresque acerrumos gnarosque vostri tergi. Aufhängen an der Decke als Strafe: Plautus, Asinaria 301 ff.: ad pedes quando adligatumst aequom centumpondium, ubi manus manicae complexae sunt atque adductae ad trabem. Vgl. Terenz Phormio 220: ego plectar pendens, Eunuch. 1020: tu iam pendebis usw. Dazu die Darstellung einer att. Vase Athen. Mitt. 1889, 151 (Blümner). Zum Aufhängen als Strafe in der Unterwelt vgl. die Abschn. VI Anmerk. 8 angeführte Stelle in Ariosts Rasendem Roland. — Spitzige Eisen als Marterwerkzeuge kennt die Petrusapokalypse, glühende Hämmer die Visio Pauli (S. 99 Br.). Über Engel mit Marterwerkzeugen vgl. v. Gabelentz, Kirchliche Kunst im italien. Mittelalter S. 155.

61. Lucret. de rer. nat. III, 1015: verbera carnifices robur pix lammina taedae. Der Dichter polemisiert gegen die mystische Richtung seiner Zeit, wie sie Nigidius Figulus, Vatinius und andere Anhänger orphisch-pythagoreischer Lehre in Rom pflegten. Vgl. Dieterich, Nekyia 141, Furtwängler, Ant. Gemmen III, 260. Über das orphische Fegefeuer E. Maaß, Orpheus 232 ff

62. Vergil, Aen. VI, 719 ff.

63. E. Norden, Vergils Aeneis, S. 17, 28. Rohde, Psyche 29, 4. 393, 1. Kroll, Bresl. Philol. Abh. VII, 53. 2.

64. Norden S. 29. Begriff des Fegefeuers unchristlich: M. Landau, Hölle und Fegefeuer in Volksgl., Dicht. und Kirchenlehre. 195 ff.

65. Läuterung durch die Elemente auch im christl. Purgatorium (Norden S. 33) und bei Dante, Inferno V, 50 (Winde). Purg. XXV, 12 (Feuer), XXXI, 94 (Wasser).

66. Cicero Tusc. disp. I, 42 (nach Poseidonios).

67. Zur Kritik der Byreschen Stiche vgl. Text, S 84. Micali, Storia pop. ant. III, 110. Gerhard, Akad. Abh. I, 341. Der Unterschied der Farbe der Dämonen bestätigt auch von Poulsen, Fra Ny Carlsberg Glyptotecs Saml. (1920), S. 182, dessen Datierung des Grabes ins 4. Jahrh. v. Chr. zu hoch gegriffen ist. Man vergleiche die Darstellung auf einer Volterraner Urne, Arch. Zeitung IV, Taf. 47, 2. Dunkelgewandete Strafengel auch in der Petrusapokalypse, Dieterich, Nekyia S. 5.

68. Micali, Mon. per servire Taf. 65, danach häufig wiederholt, z. B. von Martha, L'art Etr. S. 393. Vgl. Poulsen a. a. O. Fig. 46.

69. Vallardi, Trionfo e danza della morte Taf. IX, 37.

70. H. Gray, A tour to the sepulchres of Etruria S. 190: „this painting had eight doors, each supposed to lead into a different division of Hades." Von „vielen Toren" spricht Paciaudi (S. 81 unseres Textes).

71. Micali a. a. O 111, Anm. 71 vergleicht die von Schakalen bewachten Läuterungstore auf ägyptischen Papyri. Die von ihm für die Hadestore zitierte Stelle Celsus bei Origenes VI, 290, an der von einem achten zum Paradies führenden Tor die Rede sein soll, war mir unauffindbar. Gemeint ist offenbar Origenes adv. Celsum VI, 33 ff. (Origenes II, 105 ed. Koetschau).

72. Ettig, Acheruntica S. 382: quasdam imagines satis fausta Minerva invenit, velut decem portas istas, dummodo melius invento scivisset uti! Richtiger wohl dachte C. Liedloff, De tempestatis, necyom., inferorum descript. p. 24 an eine ältere Quelle, an Plato dachte Heyne, Exkurs VIII zu Vergils Aeneis VI.

73. Vgl. E. Küster, Die Schlange in der griech. Kunst und Religion, in Religionsgesch. Vers. und Vorarb. XIII (1913), S. 68, über Schlangen in etrusk. Gräbern: Körte, Volumniergrab S. 10, Perali, Tombe dipinte a Settecamini in Orvieto S. 26, Fig. 12; S. 28, Fig. 14. Genius in Schlangengestalt: Roscher, Ausf. Lex. der Myth. I, 1624.

74. Festus p. 359: (Tages) Genii filius, nepos Jovis. Vgl Furtwängler, Ant. Gemmen III, 246.

75. Horaz, Ep. II, 2, 187 ff.: scit Genius, natale comes qui temperat astrum, naturae deus humanae, mortalis, in unum quodque caput voltu mutabilis, albus et ater. Plin. N. H. II, 7 erwähnt deos atri coloris.

76. Vgl. Ed. Norden, Vergils Aeneis B. VI, S. 7 Anm. Ähnlich wohl schon in dem kanon. Judasbrief v. 9 (Norden S. 8).

77. Menander, fragm. inc. XVIII, 238 (Meineke): *ἅπαντι δαίμων ἀνδρὶ συμπαρίσταται εὐθὺς γενομένῳ, μυσταγωγὸς τοῦ βίου ἀγαθός· κακὸν γὰρ δαίμον' οὐ νομιστέον εἶναι βίον βλάπτοντα χρηστόν* (nach Clem. Alex. Strom. V, 260 Sylb.). Vgl. L. Schmidt, Ethik der Gr. I, 153. Hild bei Daremberg-Saglio unter „Daemon" S. 17. Landau a. a. O. S. 122. Böse Dämonen bei Neupythagoräern und Hermetikern: Kroll in Neue Jahrb. f. klass. Phil. 1917, 153.

78. Eukleides v. Megara lehrte (nach Censorin. de die nat. 3, 3) duplicem omnibus omnino nobis genium adpositum. Vgl. Zeller, Gesch. d. gr. Phil. II⁴, 1, 260 f.

79. Lucilius ed. F. Marx I, S. 36; Sat. XVI, Nr. 518; II, S. 193. Nach Plut. de tranqu. an. 15 p. 474 B hatte Empedokles von *διτταί μοῖραι καὶ δαίμονες* gesprochen.

80. Serv. ad Aen. VII, 743: cum nascimur duos genios sortimur, unus est, qui hortatur ad bona, alter qui depravat ad mala. Quibus adsistentibus post mortem aut adserimur in meliorem vitam aut condemnamur in deteriorem. Servius bezeichnet selbst dies Scholion als 'verius'. Vgl. Landau a. a. O. 122. Die Vorstellung findet sich schon in Platons Phaed. 107, D ff. Vgl. E. Norden, Vergils Aeneis B. VI, S. 33, Maaß, Orpheus 231.

81. Ammian. Marcell. XVI, 12, 13; XXV, 2, 3. Der Kaiser Julianos soll von ganzen Schwärmen etruskischer Wahrsager begleitet gewesen sein. (Vgl. Poulsen, Fra Ny Carlsb. Glypt. Saml., S. 171.) Diese existierten also noch bis tief in christlicher Zeit. Vgl. die im Koran (Sure 50, 16—26) als Begleiter des Menschen erwähnten beiden Engel. Landau a a. O. S. 120.

82 Goette, Holbeins Totentanz S. 58. Vgl. E. Maaß, Orpheus S. 231.

83. Nach Vigo, Danze macabre in Italia, Titelbild.

84. Vgl. Dobbert im Repert. für Kunstw. IV, 44.

85. Lukian, Kataplus s. Tyrannus cap. 19 (p. 641).

86. Des hochberühmten latein. Poetens Q. Horatii Flacci vier Bücher Odarum oder Gesänge in Teutsche Poesi übersetzet (Dresden 1656) von M. Joh. Bohemus.

87. Vgl. Waser, Archiv für Religionswiss. I, 168. Über den Stimmungsgehalt der att. Grablekythen: Duhn, Arch. Jahrb. II (1887), 243.

88. Leland, Etruscan-Roman remains in popular tradition (London 1892). Die abgedruckten Lieder und Legenden dort auf S. 21, 37, 41, 69. Vgl. Frova in Rinnovamento III (1908), S. 361 f.

89. Zeus Areios: Preller-Robert, Griech. Myth. I, 140 f.; Panofka, Abh. Berl. Akad. 1853, S. 32 ff.

90. Kabir: Kern bei Pauly-Wissowa, Realenc. X, 1447 und im Archiv für Religionsw. XIX, 1919, S. 552 (Bronzestatuette aus Kappadozien, Kabir mit Hammer und Opfer-

schale darstellend). Hammertragende Kabiren auch auf Reliefs in Hierapolis und bei Magnesia. Charon als „Kabir des Todes“ nimmt Milani an nach Ambrosch, Braun u. a. Dike mit Hammer auf einer Vase: Nuove Mem. dell' Inst. arch. II, Tafel 4, 4; wiederholt bei Roscher, Lex. griech. und röm. Myth. I, 1019.

91. Hesych unter *Ἀκμονίδης: ὁ Χάρων*.

92. Tertull. ad nat. I, 10: risimus et meridiani ludi de deis lusum, quo Ditis Pater, Jovis Frater, gladiatorum exsequias cum malleo deducit, quo Mercurius in caluitio pennatulus, in caduceo ignitulus, corpora exanimata iam mortemve simulantia e cauterio probat. — Tertull. Apol. 15: risimus et inter ludicras meridianorum crudelitates Mercurium mortuos cauterio examinantem, vidimus et Jovis fratrem cadavera cum malleo deducentem. Vgl. Pauly-Wiss., Realenc. III$_2$, 2178 und Suppl. III unter „Gladiatores“ 761; Keck, Annali 1881, 18 ff.

93. Germanische Gebräuche: Grimm, Deutsche Rechtsaltert. I, 78, 91. 223 u. a. O. Waser vergleicht die Verse des Schweizers Leuthold: „Dem Armen, der gebeugt vom Jammer, dem Reichen in der goldnen Kammer, uns allen naht der Tod und schwingt den Hammer.“

94. Vgl. Hermann J. Wurm, Die Papstwahl, ihre Geschichte und Gebräuche (Köln 1902. Görres-Schrift), S. 91 über die Zeremonie des Klopfens mit dem silbernen Hammer an die Stirn des toten Papstes. Ein Versuch zur Herleitung oder Erklärung der Sitte weder dort noch sonst wo, soviel ich sehe, gemacht.

95. Thes. L. L. unter caeremonia. Danielsson bringt das Wort mit cura zusammen.

96. Röm. Quartalschr. für christl. Altert. XIII (1899), S. 77—98 (Wüscher-Becchi) über den Ursprung der Tiara. Vgl. Wurm a. a. O. 130 f.

97. Helbig, Über den Pileus der alten Italiker in Sitzungsber. bayr. Akad. 1880, S. 548 ff. Nach F. Poulsen, Fra Ny Carlsb. Glypt. Saml. S. 145, geht der Spitzhut der Etrusker, der sog. Tutulus wie wir ihn am richtigsten nennen, der auch in der etr. Terrakottaplastik vorkommt (Poulsen a. a. O. Fig. 16) von der zuckerhutförmigen Kopfbedeckung der Hettiter aus, kommt auf cyprischen Reliefs des 7. Jahrh. v. Chr. häufig vor und ist dann nach Etrurien gekommen. (Vgl. Daremberg-Saglio, Dictionn. „Tutulus“; Poulsen, Orient und frühgriech. Kunst S. 97, Fig. 99; S. 107, Ant. Denkm. III, Taf. 1; Martha, L'art étr. S. 306, Fig. 206). Die Römer haben ihn entlehnt und als Kopfbedeckung der Flaminica gekannt. Priestertracht blieb er bis in Tertullians Zeit. Der Übergang in die Tracht der Päpste ist dann leicht erklärlich.

98. Abgebildet Revue archéol. XXV (1873), Taf. IV, X.

99. Herbig in Abh. der bayr. Akad. der Wiss. XXV (1911), 15, 44.

100. Marcus Landau, Hölle und Fegefeuer in Volksgl., Dichtg. und Kirchenlehre S. 115 ff. B. Meißner im Archiv für Religionsw. V (1902), 226. Wackernagel in Haupts Ztschr. VI, 149 ff., vgl. Dieterich, Nekyia S. 127.

101. Furtwängler, Ant. Gemmen III, 250. Über Schicksalsbücher vgl. auch Maaß, Orpheus S. 259 f.

102. Eurip. Melanippe fr. 506 (Nauck): *δοκεῖτε πηδᾶν τἀδικήματ' εἰς θεοὺς πτεροῖσι, κἄπειτ' ἐν Διὸς δέλτου πτυχαῖς γράφειν τιν' αὐτά, Ζῆνα δ' εἰσορῶντά νιν θνητοῖς δικάζειν; οὐδ' ὁ πᾶς ἂν οὐρανὸς Διὸς γράφοντος τὰς βροτῶν ἁμαρτίας ἐξαρκέσειεν, οὐδ' ἐκεῖνος ἂν σκοπῶν πέμπειν ἑκάστῳ ζημίαν* . . . Vgl. Dieterich, Nekyia S. 127. Bei Martial X, 44,6: omnis scribitur hora tibi.

103. Abgebildet z. B. Martha, L'art étrusque S. 417, Fig. 281; Poulsen, Fra Ny Carlsberg Glyptotecs Samlinger S. 177, Fig 40.

104. Abb. 42 nach Photographie der Kopie im Dommuseum von Orvieto.

105 Furtwängler, Ant. Gemmen S. 203, 253 f.

106. Über orphische Goldtäfelchen Literatur bei Kern, Orpheus S. 5, Note 3. Zusammenfassung bei Diels, Fragm. d. Vorsokr.^{3} unter „Orpheus“. Radermacher, Rh. Mus. 67 (1912), 472 ff. Wilamowitz, Plato I, 247 betont mit Recht, daß die Gläubigen reiche Leute waren.

107. Kern a. a. O. S. 23. Vgl. auch Kroll in Neue Jahrb. f. klass. Phil. 1917, S. 149.

108. Sueton. Caligula 57, 4: parabatur et in noctem spectaculum, quo argumenta inferorum per Aegyptios et Aethiopas explicarentur. (Vgl. Pauly-Wissowa, Realenc. X, 1, S. 393). Siehe Reinach, Cultes, Mythes et Réligions III, 290.

109. K. Voßler, Göttl. Komödie S. 781 f.

110. Man denke z. B. an den anonymen mittelgriech. Unterweltsroman Timarion aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, hsg. von Ellisen. Vgl. Krumbacher, Byzantin. Literaturgesch. S. 467; Diels, Parmenides (Einleitung).

111. Franz X. Kraus, Dante S. 436, 439. Reinach a. a. O. III, 288.

112. A. Olivieri, Lamellae aureae orphicae (Lietzmanns Kleine Texte 133) S. 18 ff.

113. Strzygowski bei Kern, Orpheus S. 22.

114. Dieterich, Nekyia S. 229.

115. A. Graf, Roma nella memoria del medio evo II, 373 ff.

116. Voßler, Die göttliche Komödie II, 1, S. 760. Frova in Rinnovamento III (1908), 360.

117. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß auch die Neugriechen ihren Charon sich wild, als Riesen mit blitzendem Auge, von schwarzer Farbe denken. Vgl. Waser, Archiv für Rel.-Wiss. I, 1898, S. 174 f. B. Schmidt, Volksleben der Neugriechen I, 222 ff.

118. L. Volkmann, Iconografia Dantesca, S. 71.

119. Franz X. Kraus, Dante 547. A. Graf, Miti, leggende e superstizioni del medio evo II, 93 f.

120. L. Friedländer, Deutsche Rundschau, Jan. 1881. G. Dehio im Goethejahrbuch VII (1886), 251 ff., M. Morris, Goethestudien I^{2}, 141 ff., G. Witkowski, Goethes Faust^{4} II, 373, Erich Schmidt, Jubiläumsausgabe, Band 14, S. 398. W. F. Storck, Goethes Faust und die bild. Kunst S. 104. Traumann, Goethes Faust II, 100.

121. Die Stellen gesammelt von Dobbert im Repert. für Kunstwiss. IV (1881), 26 f. *κυάνεαι* heißen die Moiren schon bei Hesiod (scut. 249). Schwarz gedacht wurde der griech. Thanatos, als „schwarzer Fürst der Schatten“. Schwarze Farbe der etrusk. Todesdämonen auf Aschenurnen und Malereien: Waser, Charon 129, 139 ff. Auffallend an die Morte erinnert im Gesichtstypus die Erinys auf der Jattaschen Vase: Arch. Zeitg. 1844, Taf. 15. (Vgl. Wiener Vorl. E, VI, 4, Roscher, Lex. III 1872 r., Rizzo in Mon. Lincei XIV, 89). Nach Diog. Laert. VIII, 31 soll Pythagoras gesagt haben, daß die Erinyen die ungereinigten Seelen in unzerbrechlichen Fesseln halten.

122. Kottabos-Figur aus Montepulciano (um 300 v. Chr.) nach Milani in Rendic. Lincei 1894, Ser. V, 3, S. 270. Vgl. Milani, Museo Etrusco Firenze II, Taf. 88, I, 232.

123. Mon. Lincei XX (1910), 651, Fig. 66—68 (Ducati).

124. Ebenda, S. 653, Fig. 69. Vgl. Grénier, Bologne, in bibl. des écoles franç. 106 (1912), S. 449, Fig. 148, Graef.

Vasen der Akropolis, Taf. 75, Nr. 1306, Roscher, Ausführl. Lexikon d. Mythol. I, 2221.

125. Dobbert im Repertor. f. Kunstwiss. IV (1881), 22 f., Voß, Jüngstes Gericht in der bild. Kunst des früheren Mittelalters S. 20, Anm. 1.

126. Köppen, Der Teufel u. die Hölle in der darstell. Kunst (Jenaer Diss. 1895) S. 64 ff., 69. v. Gabelentz, Kirchl. Kunst im italien. Mittelalter S. 157 f., Voß a. a. O. S. 20, Anm. 4.

127. Alcestisvase: Arch. Zeitg. 1863, Taf. 180, 3, Dennis, Cit. and cemet. II[3] (Titelblatt, farbig). Über die Inschrift Herbig in Hermes 51 (1916), S. 472 ff.

128 Abb. 47 nach Frova a. a. O., Abb. 48 nach O. Hagen, Matthias Grünewald S. 151, Fig. 72. Eine ähnliche Figur auf einem alten Holzschnitt bei Wessely, Gestalten des Todes und des Teufels in der darst. Kunst, S. 117. — Das Buch von S. Rossi, Il tipo e l ufficio del Charun Etrusco (Messina 1900) ist mir nur durch Frovas Erwähnung (a. a. O. S. 349) bekannt.

129. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristl. Kunst. Viktor Schultze, Grundriß der christl. Archäol. S. 147, mit Literatur. Über Begriff „Engel" (ἄγγελοι) im Altertum: R. Heinze, Xenokrates, 112 f., Rohde, Psyche[2] II, 388, Maaß, Indogerman. Forsch. I (1892), 161 ff.

130. Wickhoff. Über die Gestalt Amors in der Phantasie des ital Mittelalters im Jahrb. der K. u. K. Kunsts. XI (1890). 48 ff.

131. Abb. 49 nach Mon. Ist. XI, Taf. 4 u. 5 (Körte).

132. Gegen diese Auffassung, die später wieder Carducci vertreten hat, sprach sich schon 1839 Cesare Balbo (la vita di Dante) aus mit den drastischen Worten, Barbaren seien, die nach dem Lesen dieses Gesanges des Purgatorio noch an eine bloße Allegorisierung glauben. Vgl. O. Bulle, Dantes Beatrice im Leben und in der Dichtung S. 8, 130. R. Pfleiderer, Dantes göttl. Komödie S. 133, nennt die Figur der Beatrice eine „herrliche, echt künstlerische Verbindung, zugleich seine verklärte Geliebte und Sinnbild der Gnade und der Seligkeit in ihr", die ganze Szene eine „Vereinigung der Darstellung vollendeter Heiligung der Menschenseele überhaupt mit der Darstellung seiner eigenen Vollendung und seiner Versöhnung und Wiedervereinigung mit der Jugendgeliebten". Hettinger, Göttl. Komödie S. 231: „Die Wiedervereinigung mit Beatrice bildet den Höhepunkt der Darstellung, sie symbolisiert die Läuterung und Heiligung der Menschenseele, die nun fähig wird, an der göttlichen Weisheit und Seligkeit Anteil zu empfangen." Karl Federn, Dante (in Dichter u. Darst. von Rudolph Lothar, Bd III) S. 156 ff. über Beatrice, das „liebliche Wunder, Emanation des Himmels, Symbol des Höchsten". Franz A. Lambert, Dantes Matelda und Beatrice (1913) S. 93 ff., versucht sie wieder ganz mystisch zu erklären und bringt sie mit der Kabbala in Verbindung. Abhängigkeit Dantes von der mohammedanischen Mystik des Mittelalters neuerdings von Palacios nachzuweisen gesucht. (Vgl. Voß. Zeitg. 11. Juli 1920).

133. Abb. 50 nach Wiese und Pèrcopo, Gesch. der italien. Lit. S. 105. Die Skizze Botticellis bei Lippmann, Zeichn. von Sandro Bottic. zu Dantes Göttl. Kom. abgeb. bei Ulmann, Botticelli, vgl. auch Federn, Dante S 103, 121.

134. Auf einem der orphischen Goldtäfelchen (Kaibel Inscr. Gr. XIV, 642) las Harrison (Proleg. to the stud of greek rel. S. 664) δεξιὸν Ἐννοίας, wobei er, was ich erst nachträglich sehe, an die Quelle Eunoë bei Dante erinnert hat. Vgl. Olivieri, Lamellae Orph. S 16

135. K. Voßler, Die Göttl. Komödie I, S. 1.

136. Morris, Goethestud. I, 141, Storck S. 108, Abb. 44, Witkowski, Goethes Faust II, 373. Rosenstreuende Engel Botticellis: Wickhoff, Österr. Jahresb. I, 121 und Signorellis im Dom von Orvieto. Düntzer (Faustkommentar) denkt an Dantes lilienstreuende Engel als Vorbild.

137 Abb. 51 ebenso wie Abb. 49 nach einer mir von Geheimrat Goldschmidt (Berlin) freundlichst zur Verfügung gestellten Photographie.

138. Goethe und das Dämonische; Traumann, Goethes Faust II, 404; E. Schmidt, Jubiläumsausg. S. 394, 399 und Einleitung zu Faust II, S. XXXVII. Kampf zwischen Seligen und Fluchdämonen um Mosis Leiche von Goethe mehrfach erwähnt, vgl. Witkowski S. 373 f.

139. Faust vor Proserpina: Traumann, Goethes Faust S. 62 f. Über Helena in der Unterwelt vgl. Maaß, Goethe und die Antike 323.

140. „Aeonen" von Goethe z. B. auch in „Urworte, Orphisch" gebraucht. (E. Schmidt a. a. O. S. 396).

141. Dehio im Goethejahrb. VII (1886), 257 bezog die Worte auf die kraterartigen Öffnungen der Hölle im Pisaner Campo Santo-Bild. Aber die Worte „nach Standsgebühr und Würden schlingt sie ein" werden damit nicht erklärt. Auch der Hinweis anderer (Witkowski, Goethes Faust II, 375, Er. Schmidt, Jubiläumsausg. Bd. 14, 398) auf Swedenborgs Arcana coelestia erklärt die Worte nicht, denn nie und nimmer bedeuten die Goetheschen Worte dasselbe wie dort „innumerabilia inferna distincta secundum omnium malorum et inde falsorum genera." Düntzers (S. 767) Beziehung auf die verschiedenen Zonen des Höllentrichters ist natürlich ebenso irrig.

142. Ungeschlechtlichkeit der Engel wie bei Milton und in Mignons Lied: „und jene himmlischen Gestalten, sie fragen nicht nach Mann und Weib." Mannweiblichkeit in der orphischen Lehre: Wobbermin, Religionsgesch Stud. zur Frage der Beeinflussung des Urchristentums durch das ant. Mysterienwesen S. 94 ff. Clemens Alexandrinus hatte sie mit der gnostischen Syzygienlehre in Verbindung gebracht. Psyche: vgl. Immisch in Glotta VI (1914), 201: „Auch die Römer haben ja, wohl schon früh und durch ostgriechisch-etruskische Vermittelung, den griech. Seelenschmetterling übernommen."

143. Nach Stefan George, Dantes Göttl. Komödie, Übertragungen (1912) S. 92.

IV. Abschnitt.

Das Volk der Etrusker.

1. Das Zitat nach Thomas Mann im „Gesang vom Kindchen", S. 172.

2. Name: Nissen, Ital. Landesk. I, 496, II, 278. Körte in Pauly-Wissowas Realencycl. unter „Etrusker."

3. Sprache und Schrift: Skutsch bei Pauly-Wissowa, „Etrusk. Sprache." Nissen a. a. O. Herbig, Beilage zur Allgem. Zeitung 1907, Nr. 92 und 93, W. Schulze, Z. Gesch. der lat. Eigennamen. Vgl. Martha, L'art étr. 1 ff. Dennis, Cities and cemeteries (Einleitg.), Mommsen, Röm. Gesch. I, Buch 1, Kap. 9. Ed. Meyer, Gesch. des Alt. II., § 22. Leo, Gesch. röm. Lit. I, 5 (1913). Corssen, Sprache der Etrusker. Martha, Comptes-rendus acad. inscr. 1912, 30. Sammelwerk: Corpus Inscriptionum Etruscarum (CIE), herausgegeben von Pauli, Danielsson, Herbig, Torp.

4. Rasse: Poseidonios bei Diodor V, 40. Nissen, Ital. Landesk. I, 501 ff., Mosso, Atti acc. Torino Ser. II, 56 (1905/06), 263 ff. (vgl. Ausonia I, 1906, 132). Birkner, Rassen

und Völker der Menschh. 395. Herbig, Beil. Allg. Zeitg. 1907 a. a. O. Möller van den Bruck, Ital. Schönh. 19. A. Wirth. Rasse und Volk 247 ff.

5. Vgl. zuletzt Poulsen, Fra Ny Carlsberg Glyptotecs Samlinger, S. 155 ff.

6. Athenaios (p. 517 d.) nennt Theopomp als Gewährsmann für seinen Bericht, daß die Etruskerinnen *ἐπιμελεῖσθαι σφόδρα τῶν σωμάτων καὶ γυμνάζεσθαι πολλάκις καὶ μετ᾽ ἀνδρῶν, ἐνίοτε δὲ καὶ πρὸς ἑαυτάς. οὐ γὰρ αἰσχρὸν εἶναι αὐταῖς φαίνεσθαι γυμναῖς.*

7. Schminken der Wangen erwähnt übrigens auch bei den Römerinnen Plautus, Trucul. 290, 294: quiaque bucculás tam belle purporissatás habes ... búccas rubricá, creta omne córpus intinxti tibi. Lockenhalter: s. Abschn. I, Anm. 31, Sonnenschirm abgeb. in Chiusiner *Tomba della Scimmia* Mon. Ist. V, 16.

8. Abgebildet nach Aquarell in Kopenhagen bei Poulsen, Ny Carlsb. Glypt. Saml., S. 138, Fig. 11.

9. Vgl. Abschn. I, Anm. 38.

10. Theophrast hist. plant. IX, 15, 1: *καὶ γὰρ Αἰσχύλος ἐν ταῖς ἐλεγείαις ὡς πολυφάρμακον λέγει τὴν Τυρρηνίαν. „Τυρρηνὸν γενεάν, φαρμακοποιὸν ἔθνος."* Martianus Capella de nupt. philol. 6: Hetruria remediorum origine celebrata. Heilquellen: Plin. nat. hist. II, 103. Varro Men. 444: Tuscus aquilex (vgl. Thes. L. L. s. v. „aquilex"). Vgl. F. Creuzer, Symbolik u. Mythol. d. Griechen[2] II, 957.

11. Über den Gebrauch von Jagdgeparden bei den Etruskern s. S. 65 u. Weege im Arch. Jahrb. 1916, S. 161 ff. Knochen ins Grab mitgegebener und verbrannter Lieblingstiere gefunden. Vgl. im Text S. 92 und annali 1870, 11, Anm. 1 (Hundeleiche).

12. Wichtigste Nachricht ist Athenaios XII, 517 de (= F. H. Gr. I, 315, Fr. 222). Vgl. Müller-Deecke, Etrusker I, 261 f., 376 f. Daremberg-Saglio, Dictionnaire II[1], 822 ff.. Pauly-Wissowa, Realencycl. u. „Etrusker", S. 754 (Körte), Plautus Cistell. II, 3 v. 20 ff.: non enim hic ubi ex Tusco modo tute tibi indigne dotem quaeres corpore. Vgl. Curculio 482.

13. Athenaios a. a. O. *καὶ προπίνουσιν οἷς ἂν βουληθῶσιν. εἶναι δὲ καὶ πίνειν δειναὶ καὶ τὰς ὄψεις πάνυ καλαί.* Ders. I, p. 23 d aus Aristoteles' Schrift *Τυρρηνῶν νόμιμα* (F. H. Gr. II 246 Müller): *οἱ δὲ Τυρρηνοὶ δειπνοῦσι μετὰ τῶν γυναικῶν ἀνακείμενοι ὑπὸ τῷ αὐτῷ ἱματίῳ.* Athen IV 153 d: *παρὰ δὲ Τυρρηνοῖς δὶς τῆς ἡμέρας τράπεζαι πολυτελεῖς παρασκευάζονται, ἀνθιναί τε στρωμναὶ καὶ ἐκπώματα ἀργυρᾶ παντοδαπά, καὶ δούλων πλῆθος εὐπρεπῶν παρέστηκεν ἐσθῆσι πολυτελέσι κεκοσμημένων.* Athen p. 517 d: *παρὰ δὲ Τυρρηνοῖς ἐκτόπως τρυφησάντων ἱστορεῖ Τίμαιος, ὅτι αἱ θεράπαιναι γυμναὶ τοῖς ἀνδράσι διακονοῦνται.* Vgl. Dion. Halic. IX 16. Vgl. dazu die guten Bemerkungen von Körte, Etrusker a. a. O. und Trüdinger, Stud. zur Gesch. der griech.-röm. Ethnographie (Basel 1918). S. 63, 102. Er hält altionische Ethnographen (Hekataios) für Theopomps Quelle und weist die Schilderung der *νόμοι* (*μεῖξις, τρυφή* etc.) als typische Formel nach.

14. Binder, Die Plebs, S. 407. Herodot I, 173 (Mutterrecht der Lykier).

15. Athenaios p. 517 d: *Θεόπομπος νόμον εἶναί φησι παρὰ τοῖς Τυρρηνοῖς κοινὰς ὑπάρχειν τὰς γυναῖκας . . . τρέφειν δὲ τοὺς Τυρρηνοὺς πάντα τὰ γινόμενα παιδία, οὐκ εἰδότας ὅτου πατρός ἐστιν ἕκαστον.*

16. Pöhlmann, Gesch. des antiken Kommunismus u. Sozialismus II, 47 f. Kazarow in Riv. stor. ant. X (1905), 512 will unter Heranziehung des indischen Lingamkultus gar einen etrusk. Phallosdienst und grobe sexuelle Orgien und Riten konstruieren, um Theopomps Glaubwürdigkeit zu stützen.

17. Athenaios IV, 153 d: vgl. Anm. 13.

18. Diese Deutung ist mir immer noch wahrscheinlicher, als die von Poulsen (Fra Ny Carlsberg Glypt. Saml., S. 153) unter Berufung auf Plautus Asinaria, V. 778 gegebene Erklärung eines Zeigens der Ringe.

19. Kottabosspiel: Körte, Volumniergrab, Exkurs.

20. Vgl. Weege im Arch. Jahrb. 1916, S. 157 ff.

21. Toscanelli, Origini italiche I (1914), S. 504, Fig. 140.

22. Dion. Hal. IX 16: *ἁβροδίαιτον γὰρ δὴ καὶ πολυτελὲς τὸ τῶν Τυρρηνῶν ἔθνος ἦν οἴκοι τε καὶ ἐπὶ στρατοπέδου, ἐπιφερόμενον ἔξω τῶν ἀναγκαίων πλούτου τε καὶ τέχνης ἔργα παντοῖα πρὸς ἡδονὰς μεμηχανημένα καὶ τρυφάς.*

23. Herkunft: Dion. Hal. I, 26, 30. Herodot I, 94. Liv. V, 33. Seneca ad Helviam de consol. VII, 2. Niebuhr, Röm. Gesch. I, 123 ff. Helbig, Italiker in der Poebene 100 ff., annali 1884, 108 ff. Modestov, Introduct. hist. rom. 341 ff. Körte. Etrusker. Beloch bei Gercke-Norden, Einleitung in d. Altert.[2] III, 204 ff. Beloch, Griech. Gesch. I, 1, S. 245, Note 1. Ed. Meyer II, § 320. Mommsen, R. G. I, Buch 1, Kap. 9. Nissen, Ital. Landesk. 497 f. Wilamowitz, Staat und Gesellschaft der Griechen 11. Lit. Centralblatt 1906, 262. Herbig, Berl. Ph. Woch. 1905, S 1086 ff. Schuchhardt, Alteuropa 198 ff. B. Niese, Röm. Gesch.[2] S. 26. De Santis, Storia dei Romani I, 127 ff. P. Ducati in Atene e Roma X (1907), 244 ff. Costanzi in Ausonia II (1907), 186 ff. v. Scala, Hist. Zeitschr. 108, 25 f. Leo, Gesch. röm. Lit. I, 10. Pais, Storia di Roma I, 345 ff. v. Duhn, Bonner Studien für Kekulé 36. Ders. in Prähistorische Zeitschr. V (1913). 495. J. Binder, die Plebs S. 308. Zusammenhang der etruskischen Sprache mit der lydischen: Enno Littmann. Sardis, Vol. VI, Teil 1 (1916), S. 80 ff.

V. Abschnitt.
Das Land der Etrusker.

Nissen, Ital. Landesk. II, 278 ff. Martha, L'art étr. (Einleitung). Dennis, Cities and cemeteries of Etruria.

Corneto-Tarquinia: Dasti, Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto 83 ff. Not. scavi 1885, 513. 1900, 561 (mit Plan der Nekropolis). Müller-Deecke, Etrusker I, 204. Nissen, Ital. Landesk. II, 329. Dennis (3. Aufl. 1883) I, 301 ff. mit Plan. Corssen, Sprache der Etrusk. I, 417. W. Gell, Topogr. of Rome and vicinity (1846), 213 ff. Annali 1830, 36 f. Cl. Rutilius Namatianus v. 281 ff. nach der Übersetzung von Alfred v. Reumont (Itasius Lemniacus, Berlin 1872). Vgl. dazu den Commentar. Bei Vergil, Aen. X.184 heißt Graviscae *intempestae*. Nach Servius zur Stelle leitete Cato den Namen dieser in seiner Zeit gegründeten Hafenstadt Tarquiniis von der schweren, über ihr lagernden Luft ab. Dantes Bekanntschaft mit den Maremmen: Fr. X. Kraus, Dante S. 98. Über das Klima der Maremma und Cornetos seit dem Altertum: Boissier, Proménades archéol. in Révue des deux mondes 52 (1882), S. 782 f., Noël des Vergers, L'Eturie et les Etrusques. Dennis[3] II, Kap. 45, vgl. I, S. 432.

VI. Abschnitt.
Entdeckungsgeschichte der Gemäldegräber.*

1. I. A. Ernesti, Opuscula oratoria (1757), 172.

* Vgl. den gut orientierenden Aufsatz von Ducati in Atene e Roma 1913, S. 277 ff. über die Geschichte der etruskischen Forschung im Allgemeinen.

2. Abgedruckt nur der Anfang (v. 1—20), aus der Margarita Cornetana p. 201 im Bull. dell' Instituto 1839, 68. Es trägt die Widmung „clarissimo vatum et praestantissimo militum Dño. Francisco Philelpho L. Vitellius."

3. Dennis I, 240, 250, 256.

4. Corythus spielt in Vergils Aeneis eine wichtige Rolle (Verg. Aen. VII, 205 ff.; III, 169 u. a.). Er galt als Heros der Stadt Cortona (Corythi sedes), dessen Söhne Dardanos und Jasion von Italien aus nach der Troas und nach Samothrake ziehen. C. O. Müller, Die Etrusker[2] II, 289 hält die Verbindung des griechischen Korythos mit Cortona für ganz willkürlich. Nicht einmal den Anklang des Namens konnten aber die braven Cornetaner geltend machen dafür, daß sie für sich den Corythus als Stadtgründer in Anspruch nahmen und Troia von Corneto aus kolonisiert sein ließen. Durch das Bindeglied Aeneas wurde dann auch Rom entfernter Abkömmling von Corneto. Der ganze Stammbaum von Julius Cäsar über Romulus, Numitor, Ascanius, Aeneas, Dardanus hinauf zu Corythus ist in einem Fresko des Cornetaner Rathauses vom Jahre 1629 verewigt. Gray, Tour to the sep. of Etruria S. 238, vgl. Dasti, Not. stor. archeol. S. 389.

5. Bull. Ist. 1839, 69. Dennis I, 391 ff.

6. Dennis I, 69. Madonna del Parto abgebildet bei Bargellini, Etruria Meridionale S. 139 (Italia Artistica 48).

7. Dennis I, 241.

8. Das ganze Abenteuer Bradamantes mit Pinabello in der Zauberhöhle ist als Imitation des altfranzösischen Gyron le Courtoys oder Palamedis nachgewiesen. Ausführlich darüber P. Rajna, le fonti dell' Orlando furioso (Firenze 1900[2]), 123 ff. Auch die Höhle wird dort genau beschrieben (Rajna 126), aber sie ist ganz abweichend von der bei Ariost, besteht aus fünf hintereinanderliegenden Räumen, deren erster klein, der zweite kreisrund ist, mit Gold und Edelsteinen ausgelegt, der dritte mit verzierten Sarkophagen, Betten mit Leichen, der vierte mit einem Altar mit brennenden Kerzen, der letzte Raum schmucklos mit drei ärmlichen Betten. Gerade die Abweichung in der Beschreibung der Höhle beweist, daß Ariost hier selbständig ist und eine Höhle schildert, wie er sie aus der Toskana kennen mochte. Ich möchte hier noch besonders eine Stelle bei Ariosto anführen, die mir erst nach Drucklegung des 10 Bogens auffiel und in hohem Grade die Vermutung zu bestätigen scheint, daß der Dichter Unterweltsbilder in etruskischen Gräbern gesehen hat. Ich meine den Besuch Astolfos in der Unterwelt (Orl. fur. 34, 7 ff.). Die Harpyen verfolgend, gelangt er zu einer Höhle, geht hinein und findet sich in Dunkelheit und durchdringendem Rauch. An der Decke sieht er etwas zappeln. Es ist eine Seele, welche dort die Strafe ihrer Sünden leidet. Er ruft sie an und sie erzählt ihm eine ganze Novelle. Sie ist Lidia, die Tochter des Lyderkönigs und trägt, so wie mit ihr viele andere, die Pein wegen der Grausamkeit gegen den Geliebten. Die Stelle erinnert lebhaft an das etruskische Unterweltsbild auf unserer Abb. 27, 28 und das dort im Text S. 33 f. Angeführte. Vgl. Abschnitt III Anmerk. 60.

9. Die Beschreibung des Grabtumulus bei Ariost ist wieder interessant. Der Lichtschacht, („spiraglio") ist für Cornetaner Gräber ganz charakteristisch. Im übrigen ist die Szene bei Ariost abhängig von Apuleius Metam. I, 4, wozu Helidor I, 28 f. noch zu vergleichen ist. Vgl. Rajna S. 194.

10. E. Petersen, Über eine antike Vorlage Michelangelos in Zeitschr. f. bild. Kunst 1898, S. 294 f. mit 3 Abb. (vgl. Bulle, Der schöne Mensch S. 642 ff.). Das Blatt ist fol. 40 b des cod. XIII des Archivio Buonarotti in Florenz und zeigt auf der Vorderseite Vers 1 und 2 des 101. Sonetts, in Carl Freys Ausgabe der Dichtungen des Michelangelo Buon. (Berlin 1897), S. 385.

11. Nach einer freundlichen Mitteilung von Carl Frey (1915), der über den Verbleib der Zeichnung nichts wußte. Über das Grab vgl. Dennis II, 406. Mancini, Cortona (1909) = Bd. 46 der Italia artistica.

12. Th. Dempster, de Etruria regali II, Tav. 88 nach einer Zeichnung des Avvocato Tartaglia. Danach Gori Mus. Etr. II cl. II Tav. 8. Inghirami mon. Etr. IV Tav. 24. d'Agincourt, hist. de l'art IV Taf. 11 (1823). Zur Erklärung Passeri, Paralip ad Dempst. (1767), 138 ff. Buonarotti ad Dempst. II, Taf. 88, p. 42. Gori, Mus. Etr. III, 91. Vgl. Ducati, Atene e Roma 1914, S. 158, Dennis I, 384, Martha 446, Bindseil, Gräber Italiens (Schneidemühler Gymn.-Progr. 1881) S. 39, Frova in Rinnovamento anno II vol. III (Milano 1908) 1, 344 ff.

13. Maffei, Osservazioni letterarie V, 311 (1739). Vgl. Inghirami, Mon. Etr. IV, 116 f.

14. Gori, Mus. Etr. III, Diss. II, Cap. 6 p. 88 f. mit Taf. 7, 8. Vgl. Inghirami S. 118 f. u. Taf. XX.

15. Inghirami Taf. 20 die Malerei, Taf. 21 Grundriß und Decke abgebildet.

16. Dennis-Meißner, S. 234 f., Über den Verbleib der Skizzen und der Hefte Forlivesis konnte ich bisher nichts ermitteln.

17. Bull. Ist. 1831, 91 ff. 86.

18. H. Gray, Tour to the sepulchres of Etruria in 1839 (London 1840) 252 f. Dennis 385. Deecke, Etruskische Forschungen II, 139 hält Anspielung auf Alexanderzug „für bedeutsamen Wink für die Datierung dieser Gemälde, die jedenfalls in viel spätere Periode hinabreichten, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist."

19. Caylus, Recueil d'antiquités égypt. étrusques etc. Bd. IV, 110 ff. Inghirami 121 ff. Über Paciaudi vgl. Justi, Winckelmann u. s. Zeitg. II S. 128 ff.

20. An account of some subterraneous appartements, mitgeteilt von C. Morten nach Beobachtungen v. G. Wilcox in Philosophical Transactions to London 1763 (Bd. LIII.) p. 127. Vgl. Inghirami S. 121 ff.

21. Piranesi, Diverse maniere di adornare i cammini etc. p. 22 f. Inghirami S. 125 f. und IV, Taf. 29—31, farbige Abbildungen der von Piranesi gezeichneten Ornamente mit etruskischen Inschriften aus Gräbern Cornetos. Die Inschrift auf Abb. 72 bei Fabretti C. Inscr. Ital. 2344, G. Hempl, Early Etr. inscr. (1911) S. 10 ff. (= Matzke Memorial volume publ. by the Univers. California).

22. Winckelmann, Ges. Werke (hrsg. v. H. Meyer u. Joh. Schulze, Dresden 1809), Bd. III (= Gesch. d. Kunst I) 205 ff. Inghirami S. 127 ff.

23. Es ist die bei Dempster Taf. 88 abgebildete Grotta Tartaglia gemeint.

24. W. beschreibt, wie es scheint, nach dem Stich von Byres.

25. Das vollständige Werk ist sehr selten. Die Bibliothek des deutschen archäolog. Institutes in Rom besitzt ein solches, in Deutschland die Universitätsbibliotheken in Göttingen und Bonn, von denen ich das etwas durcheinander gebundene Göttinger Exemplar benutzen konnte. Das Exemplar der Berliner Staats-

bibliothek enthält nur 3 Lieferungen mit 3 der Gräber. Nach einer ihm eingehefteten Notiz vom Jahre 1856 waren Lieferung 4 und 5 schon damals nicht zu haben und selten, „weil der Vorrath verbrannt ist." Das von Howard angekündigte Texthefichen zu seiner Publikation ist mir unbekannt geblieben. Vermutlich ist es in England, ebenso wie die farbigen Kopien von Byres. Für einen Nachweis ihres Verbleibes wäre ich sehr dankbar. Eine Beschreibung der verlorenen Byresschen Gräber (außer Mercareccia und Cardinale) bei Dennis S. 398, Dennis-Meißner S. 247.

26. Maffei, Osserv. letter. V, 310 und Gori, Mus. Etr. III, 89 beschreiben offenbar ebenfalls dieses Grab. Gori gibt die vierzeilige etruskische Inschrift (class. II. tab. VII, 3) und verbürgt sich für ihre Richtigkeit, weil sie einige Tage nach der Eröffnung des Grabes sorgfältig abgeschrieben worden war. Eine zweite Inschrift von 2 Zeilen an der Wand gegenüber gibt er ebenfalls. Vgl. Inghirami, Mon. Etr. IV, Taf. 19.

27. Das von Byres in Kupfer gestochene Gemälde mit dem Paare, welches ein aufgerolltes Bild einer Eberjagd betrachtet zu reproduzieren habe ich während des Druckes noch aufgegeben. Der Byressche Stich macht doch einen zu unwahrscheinlichen Eindruck.

28. In einem Brief vom Mai 1786 an Tiraboschi, abgedruckt in dessen Storia della letter. Ital. I, 14. Vgl. Inghirami IV, 129 ff.

29. L. Lanzi, Saggio di lingua Etrusca (1789) II, 266 f., 252.

30. Micali, Italia avanti il dominio dei Romani zu Taf. 31. Vgl. Inghirami 133 ff. Ders., L'Italie avant la domination des Romains (1824) II, 210 note, 211. Ders., Storia degli antichi popoli Italiani (1832) I, 273 f.

31. d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments architect. (1823) IV, Taf. 10, 11 mit Text.

32. Dennis I, 304. Vgl. Gray 204.

33. Annali Inst. 1829, 95 ff. mit Tafel B. Dennis-Meißner 249 f.

34. Ed. Gerhard in Schorns Kunstblatt 1825, 198 f., wiederholt in Hyperboräisch-römische Studien (1833) I, 129 f.

35. A. Michaelis, Ein Jahrhundert kunstarch. Entdeckungen 55 ff. Hyperboräisch-römische Studien (1852) II, 314 f.

36. Vgl. Otto Magnus v. Stackelberg, Schilderung seines Lebens nach Tagebüchern und Briefen, von Natalie v. Stackelberg (Heidelberg 1882) 409 ff. Vgl. Weege im Arch. Jahrb. 1916, 108 ff.

37. Gemeint ist *T. delle Iscrizioni.*

38. Gemeint ist die *T. Stackelberg.*

39. Gemeint ist die *T. del Mare.*

40. In dem Lebensbild Stackelbergs schreibt seine Nichte jedoch S. 418: „Wohl als Folge jener ungesunden und angreifenden Beschäftigung in den feuchten Grabgewölben überfiel Stackelberg nach Vollendung seiner Zeichnungen ein schweres typhöses Fieber . . . Als St. sich wieder erholte, war es bereits tiefer Winter".

41. St. hat hier offenbar die *T. d. Iscrizioni* im Auge.

42. Leider verfuhr man dabei sehr unpraktisch. Stryk, Etrusk. Kammergräber, S. 40 hat mit Recht bemerkt: „Jetzt ist der Schacht durch eine Gittertüre, die unten liegende Kammer durch eine eiserne Tafeltüre verschlossen. Gerade umgekehrt hätte man es machen sollen."

43. In der Sitzung der bayr. Akad. d. Wissensch. am 1. Dez. 1827 legte Fr. Thiersch die Stackelbergschen farbigen Kopien vor und besprach sie eingehend. Der Vortrag findet sich abgedruckt in Schorns Kunstbl. 1827 S. 413 f., 417 f.

44. Der Streit um das Prioritätsrecht der Publikation am maßvollsten beurteilt von Böttiger in Jahns Jahrb. f. Philol. IV (1829) 1, 218 f.

45. Exemplare der kleinen Schrift in Weimar und in Straßburg nach freundlichen Mitteilungen von Frl. Schöll (Heidelberg) und A. Frickenhaus. In einem Brief an Dorow vom 9. Nov. 1829 gibt Goethe seiner Entrüstung über die gegenseitigen Verdächtigungen und Bezichtigungen des Plagiates unverhohlen Ausdruck (Weimarer Goetheausg. IV, Bd. 46, S. 138). Vgl. Dorow, Etrurien u. d. Orient S. 12.

46. Goethe-Jahrbuch XIII (1892), 87 ff. (von der Hellen).

47. Vgl. über dieses mystisch-mytholog. Gedicht Ed. Gerhard in hyperbor.-röm. Stud. II, 287 ff.

48. Not. sc. 1905, 78. Milani, Museo archeol. di Firenze (1912) I, 245.

49. Dennis I, 385 (Dennis-Meißner 235) nach Bull. Ist. 1832, 214.

50. Bull. Ist. 1844, 97. Brunn, Annali 1866, 438 ff tav. W (farbig nach Zeichnung von Ruspi). Dennis 385, Stryk 105, Scheffler, Epochen der etrusk. Kunst 82, O. Waser Charon, Charun, Charos (Berlin 1898) 131 f., Ducati, Atene e Roma (1914) S. 160 f. Das Motiv des Stützens auf den Hammer auf einer etruskischen Aschenkiste Bull. 1860, 87.

51. *Tomba del Citaredo*, abgeb. Mon. Ist. VII, Taf. 79. Annali 1863, 344-60 (Helbig) mit Tav. M., Martha Fig. 288, Winter, Kunstg. in Bildern (1900) I, Taf. 93,4, Dennis[3] 377 ff. mit Abb., Baumgarten-Poland-Wagner, hellenist.-röm. Kultur 329, Abb. 221, vgl. Bull. Ist. 1863, 107 ff., Stryk 78, Scheffler 72, Ducati, Atene e Roma 1914, 146, Wörmann GK 439, Wörmann MA 105, Springer-Michaelis-Wolters HKG 451, Abb. 851.

52. *Tomba Bruschi*, abgeb. Mon. Ist. VIII, Taf. 36. Annali 1866, 422 ff. (Brunn), Brunn, Kl. Schriften I, 189, Dennis 412 f., Stryk 101, O. Waser, Charon, Charun, Charos (Berlin 1898) 132, Ducati a. a. O. 161 f., Wörmann MA 108, Wörmann GK 458. Zeichnung im römischen Institut. Mainzer Zeitsch. VII (1912) 40, 43 (Behn, Musikinstrumente).

53. Dennis I, 400 (3. Aufl.).

54. *Tomba della Scrofa nera*, entdeckt und beschrieben von Dennis[3] I, 396 f., vgl. 377. Vgl. Dennis-Meißner 225 ff., Stryk 87, Ducati 150.

55. Gori, Mus. Etr. III, 90, Inghirami IV, Taf. 20-22, Canina Etr. mar. II, Taf. 82, S. 59, Micali, Mon. per servire Taf. 64, 3-4, Byres I, Taf. 5-8, Gray 203 ff., Stryk 106, Dennis 391 f.

56. Gray S. 215 schätzt die allein von 1815-1840 in Corneto gefundenen griechischen Vasen auf 5000.

57. Sueton. Jul. Caesar 81: cum in colonia Capua deducti lege Julia coloni ad extruendas villas vetustissima sepulcra dissicerent, idque eo studiosius facerent, quod aliquantum vasculorum operis antiqui scrutantes reperiebant, tabula aenea in monumento, in quo dicebatur Capys conditor Capuae sepultus, inventa est, conscripta litteris verbisque Graecis . . . Strabo VIII, p. 381 von den Plünderungen der Gräber Korinths. Cassiodor Variar. IV, 34: aurum enim sepulchris juste detrahitur, ubi dominus non habetur. Immo culpae genus est inutiliter

(locis) abditis relinquere mortuorum, unde se vita potest sustentare viventium.

58. Not. degli scavi 1896, 15 (Helbig).

VII. Abschnitt.

Die erhaltenen Malereien.

1. Die zahlreichen Einzelaufsätze in den Schriften des deutschen archäologischen Instituts führt Stryk, Etrusk. Kammergräber an, besser und vollständiger von Mercklin in Maus Katalog der Bibl. des röm. Instituts (Corneto). Vgl. auch den dänischen Katalog des Helbig Museet der Ny Carlsberg Glyptothek (1911), wo eine knappe, gute Beschreibung sämtlicher Grabmalereien gegeben ist. Unentbehrlich immer noch die ausführliche, alte von Dennis in Cities and cemeteries of Etruria (3. Aufl. 1883). Neueste Beschreibung von F. Poulsen, Fra Ny Carlsb. Glypt. Saml. (1920) S. 121 ff.

2. Vgl Dennis[3] S. 325 Anm. 2. Neuerdings wieder bestritten von E. Berger, dem 1919 bei den Münchener Aufständen grauenvoll ermordeten Verfasser der Maltechnik des Altertums, der auch die pomp. Malerei für enkaustisch hielt. Hauptverfechter der antiken Freskotechnik A. Mau und O. Donner v. Richter in der Einleit. zu Helbigs Wandgem. (1868), bull. Ist. 1869, 205 ff. und in Techn. Mitt. für Malerei Sept. 1903, Gerlich u. Eitner in Beil. Münch. Allg. Zeit. 1905 Nr. 250, 275. Zuletzt Perrot-Chipiez, Hist. de l'art IX, 208 f., dem sich meine Ausführungen im wesentlichen anschließen. Anders E. Raehlmann, über Maltechnik der Alten, der eine organische Substanz im Wandbewurf annimmt und Rolf Hausmann, der sie gefunden zu haben glaubt.

3. Bei der *T. Tarantola*, über die zu vergl. Abschn. 6, Anm. 48. Für die *T. del Barone* wurde Fehlen der Stuckschicht meistens angenommen, vgl. aber Poulsen a. a. O., S. 143.

4. Mon. Ist. IX, Taf. 60. Amelung, Führer d. Florenz Nr. 211, J. H. St. 1883 Taf. 36 u. 37 u. S. 354 ff. Annali 1873, 239 ff.

5. Micali in Mon. per servire alla storia III S. 118, Anm. 77. F. Poulsen a. a. O. 123. Vgl. Abeken, Mittelitalien 417 ff. und Ruspi, Annali 1831, 325 f.

6. Poulsen S. 126.

7. Vgl. Winter, Einleit. in d. Altertumswiss. v. Gereke-Norden II (1910), 149 f.

8. Vgl. Perrot-Chipiez a. a. O. S. 178 ff. über das vielerörterte Verhältnis von Wandmalern und Vasenmalern, Vgl. Körte, 'Etrusker' bei Pauly-Wiss., Realenc. S. 15 (S.-A.).

9. Den Vergleich hat mit zahlreichen Beispielen gut durchgeführt Ducati in Atene e Roma 1914, 129 ff.

10. Arch. Jahrb. 1916, 138 ff. Zustimmend Poulsen, Fra Ny Carlsb. Glypt. Saml. 131.

11. Körte, Etrusker S. 15, Poulsen a. a. O. 144.

12. Unpubliziert, im Bonner Akad. Kunstmus. Vgl. Heinemann, Landschaftl. Elem. in d. gr. Kunst S. 46. Abb. 89 Teilbild von einer rotfigurigen Vase strengen Stils in Berlin, nach einer Photographie, die ich R. Zahn verdanke.

13. Plin. Hist. Nat. 35, 152 Einwanderung korinth. Künstler in Tarquinii

14. Die wichtigsten Aufsätze sind von Brunn, Annali 1859, 325 ff., 1866, 422 ff., Helbig, annali 1863, 366 ff., 1870, 5 ff., Körte Arch. Jahrb. 1897, 65, Petersen Röm. Mitt. 1902, 149 ff., Ducati Atene e Roma 1914, 129 ff. Vgl. Milani, Mus. Firenze I 336. Della Seta, Religione e arte figurata 174 ff. Martha, L'art étr. 421 ff.

15. Helbig, Pileus der alten Italiker, in bayr. Sitzungsber. 1880, S. 497, Anm.

16. Im Grab der Inschriften und dem des toten Mannes dieselben Vertiefungen im Boden.



Abb. 89. Griechisches Vasenbild (zu Taf. 19).

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann in Halle (Saale)

